This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 185 549

Drama

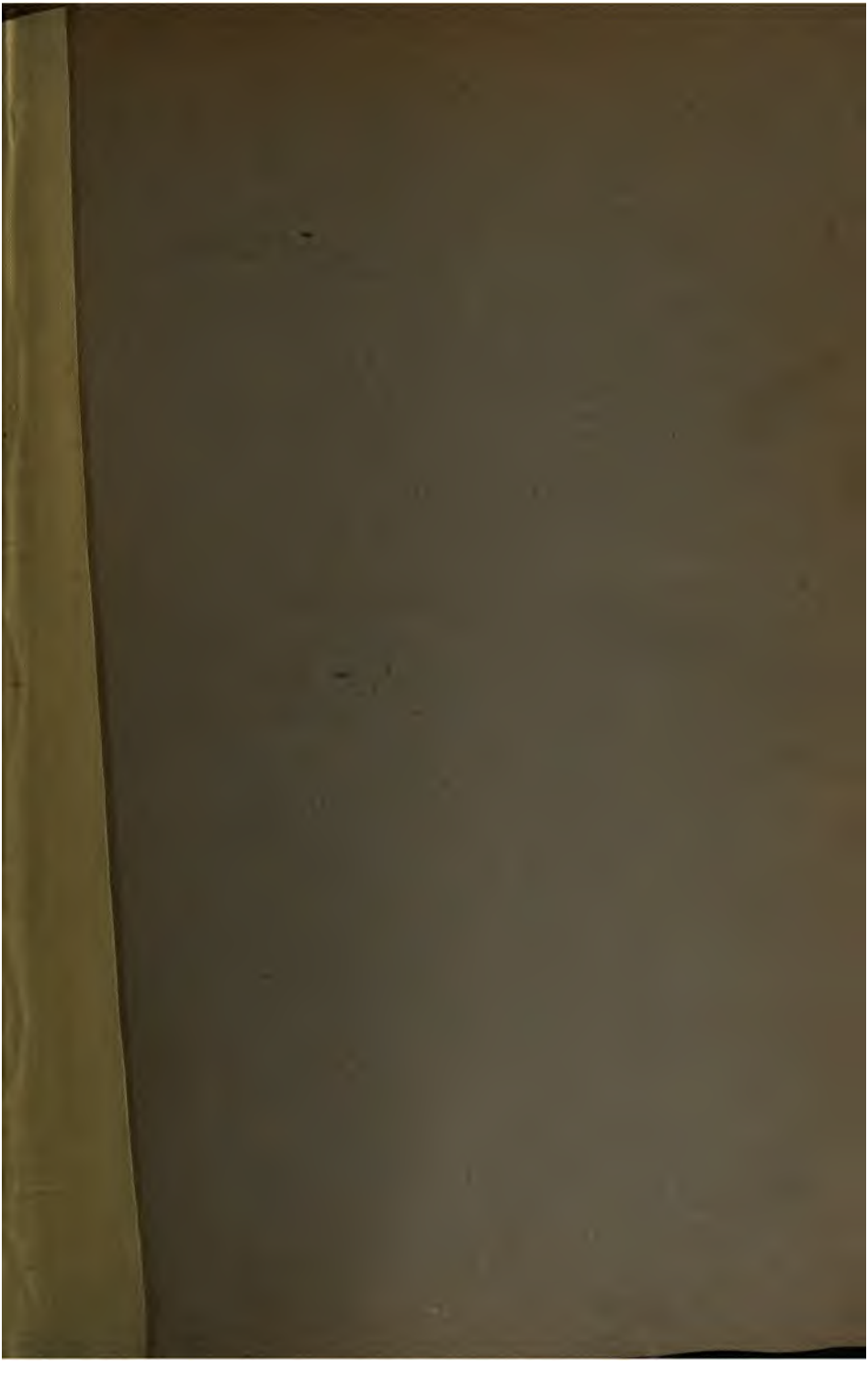
REESE LIBRARY

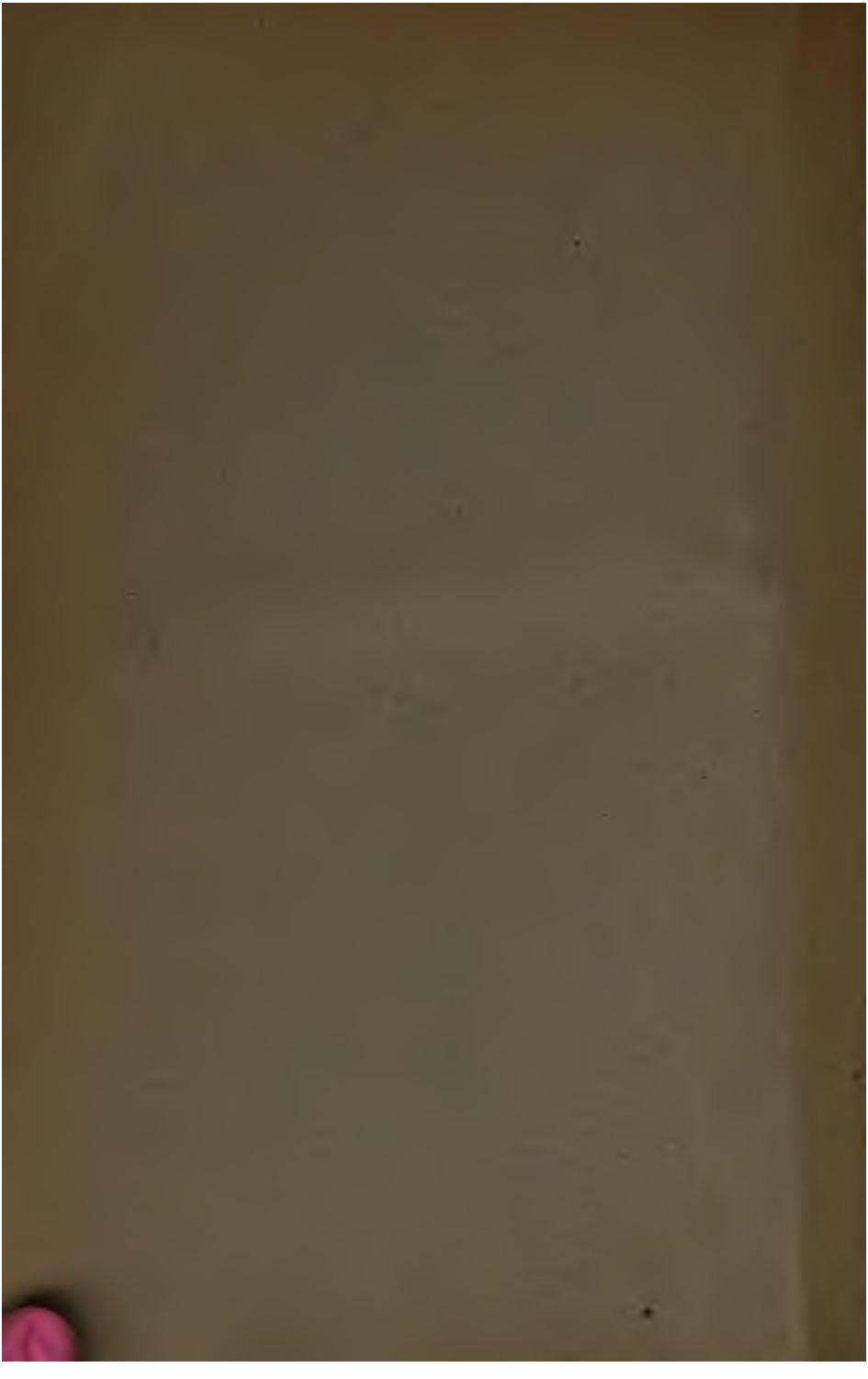
OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received July , 1890

Accessions No. 41786 Shelf No.





Dramaturgie der Claſſiker.

Von

Heinrich Bulthaupt.

I. Band.

Leſſing, Goethe, Schiller, Kleiſt.

Dritte umgearbeitete und ſtark vermehrte Auflage.

1889.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzeſche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Dramaturgie der Classiker.

Von

Heinrich Bulthaupt.

*

Lessing, Goethe, Schiller, Kleist.

Dritte umgearbeitete und stark vermehrte Auflage.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

1889.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

41786

PN 1664
B78
1889
v. 1

Vorwort.

Ich habe die Freude, diesem Buch bei seinem neuen Ausflug in die Welt ein Geleitwort auf den Weg geben zu dürfen, das vor Allem ein Wort des Dankes sein muß: des Dankes für die herzliche Aufnahme, die ihm Bühne, Publikum und Kritik bereitet haben. Die sorgfältige und fördernde Beurtheilung, die ihm von Seiten unsrer berufensten Kunstrichter, die sich selbst durch eigene treffliche Leistungen beglaubigt haben, zu Theil geworden ist, kann ich nicht genug anerkennen, hoffe aber mich für ihre Mühe und Nachsicht dadurch wenigstens in etwas erkenntlich gezeigt zu haben, daß diese neue Auflage den redlichen Willen verräth, einige Schwächen der ersten abzustellen und dem Ziel meiner Untersuchungen nah und näher zu kommen.

Die vielfachen Zusätze, die das Buch erfahren hat, werden willkommen geheißen werden. Daß ich mit unsren deutschen Meistern und mit Shakespeare den Kreis der „Classiker" habe schließen wollen, würde seinem Geiste vollständig zuwiderlaufen, und man wird sich von dem Gegentheil überzeugen, wenn man sich die freundlichst von mir erbetene Mühe nimmt, auch das Vorwort zur ersten und zweiten Auflage, das ich unten mit geringen Abweichungen wieder abdrucken lasse, *lesen zu wollen*. Denn dies scheint bei der weit verbreiteten Abneigung gegen Vorreden nicht immer geschehen zu sein. Insbesondre möchte ich betonen, daß ich Grillparzer, wie es sich wohl von selbst versteht, zu den Großen und Größten zähle und daß ich einen dritten Band der „Dramaturgie der Classiker" zu vollenden hoffe, der mit der Betrachtung der Werke dieses erlauchten Dichters beginnen wird.

Und so sei dies Buch der Gunst und Nachsicht der Leser aufs Neue empfohlen!

Der Umfang dieses Buches könnte, wenn man es nach seinem Titel beurtheilen wollte, sicherlich mit Leichtigkeit erweitert werden: ein Zugeständniß, durch das sich der Verfasser hinlänglich vor dem Verdacht bewahrt zu haben glaubt, er wolle für den Begriff der „Classicität" peinlich enge Grenzen festsetzen. Dieser Begriff ist vielmehr, faßt man ihn nun im Gegensatz zur Romantik, zum Modernen, oder im Sinne einer „Mustergültigkeit", die wohl immer zu den Idealen gehören wird, beständigen Schwankungen unterworfen. Mit der Kunst, mit dem Leben neuer Jahre und Jahrhunderte wird er immer voller und reicher, anstatt, wie der Schulverstand möchte, immer enger und ärmer werden. Es lag jedoch dem Wunsche, aus dem vorhandenen, zum größten Theil so herrlichen Material allgemeine Vorstellungen und Gesetze zu entwickeln, nahe, zunächst die anerkanntesten Schöpfungen in den Bereich seiner Betrachtung zu ziehen. Denn *sie* weisen vor Allem, wenn die allgemeine Schätzung nicht gänzlich irre gegangen ist, der kommenden dramatischen Kunst, der schaffenden und nachschaffenden, Bahn und Richtung.

Wohl aber versuchte der Verfasser das Feld nach einer anderen Seite hin genauer zu bezirken. Es lag ihm daran, die dramatische Kunst auch in ihrer Verbindung mit der Bühne zu beleuchten. Er beschäftigte sich darum in erster Linie mit denjenigen Werken, die durch ihre Aufnahme auf dem deutschen Theater in beständigem, lebensvollem Bezug zu der Entwicklung des deutschen Dramas und der deutschen Bühne stehen, und wenn er einige, die mehr durch den Eigensinn oder die Experimentirlust der praktischen Dramaturgen, um ihres poetischen Werthes willen oder aus Gründen einer schätzenswerthen Pietät auf die Bühne gebracht wurden, nicht ausschloß, so geschah es, weil ihre Besonderheiten und Fehler die Vorstellung vom Dramatischen nur um so mehr zu klären und zu befestigen im Stande sind.

Gewiß verstattet die vom Verfasser getroffene Beschränkung einen Schluß auf das, was er an den hier nicht behandelten Dramen unserer großen Meister für undramatisch, untheatralisch oder für die Entwicklung des Dramatischen und seines Wirkungsgebiets unfruchtbar hält, und er erwartet gerade von fachkundiger Seite den Einwurf, daß dies oder jenes Werk in die Sammlung nicht tauge, ein anderes aber seinen Platz hier habe finden müssen u. dergl. Aber solche Schlüsse würden nicht immer richtig sein. Dem Einen ist eine Dichtung ans Herz gewachsen, die den Anderen bislang nicht bewegt hat. Auch in dieser Beziehung müssen Ergänzungen einer Zukunft vorbehalten bleiben, die der Verfasser seinem Werke natürlich auf das Lebhafteste wünscht.

Die Gewöhnung unserer Gebildeten, ein dramatisches Kunstwerk dramaturgisch zu betrachten, ist trotz Lessings unvergleichlicher Dramaturgie und einiger vortrefflicher Aufzeichnungen und Abhandlungen von Tieck, Rötscher, Gutzkow, Laube, Freytag, Frenzel u. A., die in neuerer Zeit eine schätzbare Bereicherung durch die gesammelten Kritiken von Lindau, Klaar, Sierke u. A. erfahren haben, immer noch gering. Zwar hat die Shakespeare-Literatur eine stattliche Reihe vielgelesener Commentare aufzuweisen, aber den meisten der mehr oder weniger gelehrten oder geistreichen Erklärer des großen Dichters fehlt die, allerdings auch nicht vorauszusetzende, Kenntniß des Theaters, die mir für die Beurtheilung eines für das Theater bestimmten Werkes denn doch nicht überflüssig zu sein scheint. Unsere deutschen Dichter aber haben selbst auf eine halbwegs sorgfältige Betrachtung lediglich des Dramatischen ihrer Werke mit wenigen Ausnahmen Verzicht leisten müssen — die Literaturgeschichten konnten sich schon aus räumlichen Gründen nicht weiter über sie verbreiten; Monographien sind selten geblieben. Sollte darum dies Buch nicht willkommen sein? Nicht etwa nur den Bühnenangehörigen und dem Theaterpublikum (die „Habitués" werden es wahrscheinlich sogar sehr bald aus der Hand legen) — es möchte Jedem angehören, der im Drama die Krone der Kunst und in den Gebilden der Unsterblichen, die sich uns hier darstellen, eine Quelle wundervoller Offenbarungen erblickt, die den großen Organismus

des Daseins und die Triebfedern des Menschenlebens heller und reiner darstellen, als es die durch den widerstrebenden Stoff gebundene und um den unverkürzten Ausdruck der göttlichen Ideen betrogene Wirklichkeit vermag. Es setzt durchaus kein Fachinteresse voraus und dient zunächst keinem solchen. Seine Voraussetzungen gehören allen Gebildeten gemeinsam. Daß es aber wiederholt vom Dramatischen auf das Theatralische hinweist, damit glaube ich nicht nur den Regisseuren und Schauspielern, sondern gerade denen einen Dienst erzeigt zu haben, die zu der bunten Welt der Coulissen in keinerlei Beziehung stehen. Ich halte es nicht für möglich unsere Classiker ohne Rücksicht auf die Bühne vollständig richtig zu würdigen. Shakespeare war, soviel wir wissen, Schauspieler und Theaterdirector, Lessing stand in Leipzig und Hamburg als Dramaturg mit der Bühne in directer Beziehung, Goethe leitete die Weimarer Hofbühne und Schiller brachte nicht eine einzige seiner Tragödieen auf die Bretter, ohne die theatralischen Erfordernisse sorgfältigst zu erwägen und die Auffassung der Schauspieler wie die mise-en-scène (in Mannheim und Weimar) thätig zu beeinflussen. Jeder von ihnen war auf das Genaueste mit dem theatralischen Werkgeräth vertraut und blieb durch lange Jahre mit seinem vielgestaltigen Organismus in unmittelbarer Beziehung. Also gerade unsere Größten (und außer ihnen noch viele vortreffliche Dramatiker) entwickeln ihre Kunst unter den Bedingungen des Theaters. Andere, denen diese Schule verschlossen blieb, drängten doch, wie es selbst der subjectivste aller Poeten, Heinrich von Kleist, that, mit leidenschaftlicher Sehnsucht dem Ziele zu, ihre Schöpfungen auf dem Podium verwirklicht zu sehen. Gewiß giebt es werthvolle dichterische und dramatische Werke, die nicht für das Theater taugen, und die Vereinigung des Dichterischen mit dem Dramatischen und Theatralischen zugleich finden wir vollkommen restlos überhaupt nur in einigen unsrer größten Meisterwerke vollzogen, aber das „Buchdrama" war noch nie der Stolz der Genies und echter und reifer Talente. Zwar gehört nicht Alles dahin, was der Rechensinn eines Theaterdirectors dafür erklärt — aber es giebt Dichter, die glauben, dem Theater geringschätzig den

Rücken wenden zu können, die, von der Oberflächlichkeit und Rohheit, mit der die Kunst auf den Brettern sehr oft behandelt wird, angewidert, ihre eigenen Bahnen wandeln, ohne doch einzusehen, daß gerade die vollkommenste Kunst, die sich zu beschränken weiß, mit der Bühne in engem, klugem Bunde steht und in der Aufführung in ihrem Sinne, nicht in dem einer kritiklosen, genußsüchtigen Masse, die Probe ihres Exempels erblickt. Daß es Allen gelungen sei, die Gesetze des Dramatischen und Theatralischen in ihrer Beschäftigung mit der Bühne zu finden, ist damit freilich nicht gesagt; aber daß sie nicht irgendwie in ihren Schöpfungen sichtbar werden oder Spuren zurückgelassen haben sollte, wäre ganz undenkbar.

Damit habe ich nun vielleicht die irrige Erwartung erweckt, als seien diese Abhandlungen die Ausflüsse eines gewiß schätzenswerthen Schematismus, als behandle eine jede das zu betrachtende Werk mit immer wiederkehrender Genauigkeit zuerst aesthetisch, dann theatralisch. Dieser Gewissenhaftigkeit kann ich mich — soll ich sagen, zu meinem Bedauern? — nicht rühmen. Von allen hier vereinigten und unter einen Gesichtspunkt gestellten Aufsätzen ist keiner geschrieben nur um geschrieben zu werden. Sie sind (und ich glaube, es müßte mit allen Arbeiten, die künstlerische Dinge behandeln, so geschehen) mehr entstanden als gemacht. Daher schreibt sich eine gewisse Ungleichheit. Bald ist das rein Aesthetische, bald das Technische des Dramas, bald das Theatralische stärker betont. Jedenfalls ist kein einziger ohne eine reiche theatralische Erfahrung und ohne genaue Fühlung mit allen Einzelheiten des Dramas und seiner scenischen Wirkung ausgereift.

Dasselbe Gefühl widerrieth mir auch, in einem sogenannten „allgemeinen Theil" gewissermaßen eine Codification dramaturgischer Gesetze zu versuchen. Derartige Abstractionen sind fast immer gefährlich. Nur in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks erkennt man das Allgemeine, vermag man es auszusprechen. Es ist von ihm unzertrennlich. Gewiß giebt es große und unumstößliche Gesetze für das Drama wie für jedes andre Werk der Kunst. Aber solche, die einer Kunstgattung bei allen Völkern übereinstimmend zukommen, sind außerordentlich gering, denn

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

Volksgeist und Persönlichkeit spielen mit ihnen und umhüllen sie wie das blühende Fleisch das Skelet. Vollends auf unserem Gebiete sind wir meinem Dafürhalten nach noch nicht dahin gedrungen, ohne Bezugnahme auf einzelne Beispiele mit Nutzen eine „allgemeine Dramaturgie" schreiben zu können. Fehlt es uns auch nicht an den scharfsinnigsten und überzeugendsten Definitionen des Dramatischen und der Gesetze von dem Aufbau eines Dramas, so sind doch andere Gebiete des Dramaturgischen (worunter außer dem Aesthetischen und Technischen des Dramas auch seine Umsetzung in die theatralische Erscheinung und die Kenntniß aller dazu erforderlichen Mittel begriffen ist) noch nicht so allseitig durchgearbeitet, daß man ihre Gesetze von dem einzelnen Fall trennen könnte, ohne Gefahr zu laufen, dunkel oder einseitig und schablonenhaft zu werden. Da diese Gesetze aber nur auf dem Wege der Erfahrung gefunden werden können, so werden sie auch durch die Erfahrung erst den Gültigkeitsstempel erlangen, einleuchten und überzeugen. Aus dem Beispiel entwickelt sprechen sie mit sinnlichster Wahrnehmbarkeit; getrennt von ihrem mütterlichen Boden sind sie blaß und schwach, in Berührung mit ihm lebensvoll und kräftig.

Wie es die Gelegenheit brachte, sind die Betrachtungen verallgemeinert. Man wird z. B. bei Erwähnung der „Iphigenie" eine Abhandlung über die poetische Sprache im Drama, bei der „Braut von Messina" eine solche über den Begriff des Tragischen u. A. finden, während eine kurze Darstellung der Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters, da sie mit besondrer Beziehung auf Shakespeare und das Wesen der englischen Bühne entworfen wurde, ihren Platz passend in der Einleitung zum zweiten Bande gefunden hat. Im Uebrigen aber hat der Verfasser sich nach Kräften davor gehütet, allzu abstract und doctrinär zu werden. Gerade die philosophischen Neigungen unserer Aesthetiker seit Hegel sind der Verderb für unsere Kunst und Kunstbetrachtung geworden. Man construirte Gesetze und zwängte den einzelnen Fall hinunter, er mochte wollen oder nicht. Man rechnete mit Vorstellungen, die dem antiken Drama zukamen, und maß nach ihnen die moderne Tragödie. Derartige „All-

gemeingültigkeiten" wagt der Verfasser nicht zu verheißen. Er wäre froh, wenn seine Beobachtungen einige brauchbare Fingerzeige für eine späteren Zeiten aufzubehaltende Aesthetik des germanischen Dramas lieferten oder wenn sie auch nur den vom Tagwerk Ermüdeten, nach dem Quell der Schönheit Verlangenden in seinem künstlerischen Genießen förderten und zu eigenem Urtheil anregten. Nicht die Botanik schafft die Pflanzen, sondern die Pflanzen die Botanik. Wir haben uns aus dem alten metaphysischen Bann erst ganz zu befreien. Nochmals: die aesthetischen Gesetze ruhen im Kunstwerk verborgen und wandeln sich nach Zeit, Ort und Persönlichkeit. Man kann sie von ihm nicht loslösen. Nur nahe kommen wird man ihnen, ihren Hauch spüren, ihren Herzschlag fühlen, aber man wird sie ebenso wenig wie das Leben in Spiritus setzen können, ein bequem hin- und herzuwendendes und zu beschreibendes Object.

Das historische Material des Buches ist größtentheils bekannt. Wo ihm dies nicht der Fall zu sein schien, hat der Verfasser die von ihm benutzte Quelle namhaft gemacht. Dies ist natürlich stets in den wenigen Fällen geschehen, in denen er das dramaturgische Urtheil eines Anderen zu dem seinigen gemacht hat. Im Uebrigen ist gerade dies sein Eigenstes und hoffentlich ausreichend, das Buch und seine Nachfolger zu empfehlen. Nur möge man die Ergebnisse der Untersuchung nicht mit dem allgemeinen Urtheil messen, das sich bei Vielen über die classischen Werke und ihre Autoren ohne genaue Kenntniß derselben, bei den Meisten sogar nur nach flüchtigen Jugendeindrücken festzusetzen pflegt. Gerade wo sie von der landläufigen Auffassung abweichen, bittet der Verfasser den Leser, auf den Dichter zurückgreifen zu wollen, um sich, wenn auch nicht überzeugen zu lassen, doch den Weg seiner Beweisführung klar zu machen. Auch ist bei der Beurtheilung eines dramatischen Werkes stets in Erinnerung zu bringen, daß das Poetische und das Dramatische nicht schlechthin das Nämliche ist, daß eine Dichtung ein poetisches Meisterwerk und doch ein schlechtes Drama sein kann. Was wir von dem Drama verlangen, hat uns Lessing in einer meisterhaften Formel an die Hand gegeben: „Begebenheiten als Handlungen".

Ueber jenen anderen Punkt, das Verhältniß des Dramatischen zum Poetischen, giebt uns Schiller in einem Briefe an Goethe vom 12. December 1797 eine wundervolle Aufklärung: „Ich glaube, daß blos die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freien Gemüthlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, genirt Sie und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maß, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen." Das ist so klar wie möglich und hellt zur Genüge auf, warum ein gutes Theaterstück, ja selbst ein gutes Drama, trotz seiner theatralischen und dramatischen Qualitäten doch kein dichterisches Meisterwerk zu sein braucht und warum der herrlichsten Dichtung die theatralische und dramatische Wirkung abgehen kann.

Ueber einige der hier behandelten Dramen hat sich der Autor zwar schon in seinen „Dramaturgischen Skizzen" und „Streifzügen" ausgesprochen, auch einige Partieen aus den im Wesentlichen völlig veränderten, in den genannten Sammlungen befindlichen Aufsätzen herübergenommen, wenn sie ihm den auch jetzt noch für ihn gültigen Ausdruck seiner Ueberzeugung boten — im Uebrigen aber erscheinen ihm jene kleinen Aufsätze immer mehr als für sich genommen unzulängliche Vorarbeiten für diese „Dramaturgie" und weder in Form noch Inhalt vermag er heutzutage noch für sie einzutreten.

Eine kurze Bemerkung über den Titel. Es ist eine kleine grammatische Ungenauigkeit darin, etwa als wollte man statt „das Rauschen der Blätter der Linde" das „Blätterrauschen der Linde" sagen. Der Verfasser wählte ihn trotzdem, weil es für das Wort „Dramaturgie", das sich ohnedies nicht zerlegen läßt,

keinen erschöpfenden deutschen Ausdruck giebt und weil er seiner Meinung nach den Inhalt des Buches am Deutlichsten bezeichnet.

Zum Schluß gebe ich die Versicherung, daß es mein sehnlichster Wunsch ist, mein Werk möge den großen Meistern, mit denen es sich beschäftigt, neue Bewunderung gewinnen und zur Erkenntniß ihres Wesens, wie es sich in ihren Schöpfungen spiegelt, anregen — sei es selbst auf seine eigenen Kosten!

Bremen, Juni 1888.

Heinrich Bulthaupt.

Inhalts-Verzeichniß.

Lessing. Seite

Miß Sara Sampson 3
Minna von Barnhelm 12
Emilia Galotti 29
Nathan der Weise 47

Goethe.

Götz von Berlichingen 79
Clavigo 94
Stella 107
Die Geschwister 111
Egmont 118
Iphigenie auf Tauris 132
Torquato Tasso 150
Faust 163

Schiller.

Die Räuber 209
Fiesco 230
Kabale und Liebe 245
Don Carlos 258
Wallenstein 275
Maria Stuart 309
Die Jungfrau von Orleans 327
Turandot 349
Die Braut von Messina 354
Wilhelm Tell 378
Demetrius 399

Heinrich von Kleist.

Das Käthchen von Heilbronn 411
Der zerbrochene Krug 427
Die Hermannsschlacht 435
Prinz Friedrich von Homburg 462

Lessing.

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA.

Miss Sara Sampſon.

Miß Sara Sampſon lebte lange ſchon nur noch in den Literaturgeſchichten und der Kenntniß einiger weniger Gebildeter, bis ſie in neuerer Zeit wieder auf die Bühne gebracht wurde. Nicht aus einer literariſchen Grille oder in der redlichen Abſicht, einem verkannten Drama auch auf den Brettern Geltung zu verſchaffen, ſondern wirklich mit einem gewiſſen Recht, weil das Einzige, was dem Werke ſeine Wiedergewinnung für die Bühne verſchaffte (wo es ſich denn, obſchon nur an wenigen Theatern, einige Jahre mit dem alten Anſtand hielt), ſeine Eigenſchaft als Theaterſtück, und zwar als vortreffliches oder doch effectvolles Theaterſtück war. Sein dramatiſcher Werth iſt dagegen gering genug, und man braucht garnicht einmal die Entrüſtung eines Briefſchreibers in den „Vermiſchten kritiſchen und ſatiriſchen Schriften“ (herausgegeben von Joh. Jakob Duſch, Altona 1758, pag. 46—100) über den neutralen Saal des Stücks und den Widerſpruch, daß das elende Wirthshaus, von welchem Sir Sampſon ſpricht, gleichwohl 9 bis 10 Zimmer enthalten müſſe, zu theilen, um auf empfindliche Schwächen in der Motivirung der ſceniſchen Möglichkeiten nnd der äußeren und inneren dramatiſchen Handlung zu ſtoßen. Daß ſich das Dramatiſche mit dem Theatraliſchen oft ſo gar nicht deckt, liegt in der Natur der Sache. Die Theaterwirkung iſt auf wenige Stunden angewieſen. Sie geſtattet, da Worte und Bilder ohne Wiederkehr vorüberrauſchen und -ziehen, keine wiederholte, genauere Prüfung der Détails, der Motive, des

Zusammenhangs der Charaktere und der Handlung. Sie kann darum blenden, durch starke Contraste imponiren, ohne uns Zeit zu lassen, über die Berechtigung derselben zu reflectiren. Sie liebt es, ihre Personen auf den höchsten Höhen des Affects zu zeigen, ohne daß sie uns über die Möglichkeit, wie sie dahin gelangt sind und ob sie überall dahin gelangen konnten, aufklärte. Sie täuscht uns gern über das Werden und zeigt uns mit Vorliebe das schon Gewordene. Sie giebt uns, wie im Bouquet, Blumen an künstlichen Stielen. Man darf ihr nicht hinter die Coulissen sehen, sie ist nur für den Schein vorhanden. Sie wird, mit Rücksicht auf die Genußfähigkeit des Publikums, die angeregt wird, einen Höhepunkt erlangt, und dann ermattet, ihre höchsten Wirkungen in die Mitte des Stückes verlegen, ohne daß diese Effectstellen mit einer dramatischen Krisis etwas zu thun zu haben brauchten. So verhält sich das Theatralische zum Dramatischen, wie die Dialektik zur Logik. Jene überrascht und packt, diese überzeugt. Nun kann sich freilich Beides vereinigen, und wir haben Gott sei Dank vortreffliche Dramen, die die augenblicklich zündende Wirkung des Theaterstücks mit der unvergänglichen des organischen Kunstwerks verbinden. Zu diesen zählt „Miß Sara Sampson" nicht, so vortrefflich manches Einzelne ist, und es ist lehrreich zu sehen, daß sogar der gegen sich so wahre und gegen Andere so unerbittlich strenge Lessing diese Macht der theatralischen Spiegelfechterei an sich selbst erfahren mußte.

Um gleich das ärgste Beispiel eines solchen bloß theatralischen Effects hervorzuheben, sei die Begegnung der Sara mit Marwood genannt. Es war gewiß äußerst verlockend für den Dichter, die beiden Frauen zusammenzuführen und es mußte, wenn es irgend ging, ein Grund, der diese Zusammenkunft ermöglichte, gefunden werden. Der wäre aber nur darin zu finden gewesen, daß Mellefont dem Besuch der Marwood nicht zuvorgekommen wäre, sondern diese selbst in das von ihm bewohnte Gasthaus hätte eindringen lassen. Dies hätte dem Dichter jedoch für ein fünfactiges Drama schlecht getaugt. Ueberdies bedurfte er einer Unterredung Mellefonts allein mit seiner früheren Geliebten und der Scene mit dem Kinde. In dem ihm vorschwebenden antiken Modell, der Medea, fand

er dies Alles zwanglos beisammen. Aber sobald Jason zum Mellefont, Medea zur Marwood, Sara zur Kreusa, die Knaben zu der gezierten kleinen Arabella wurden, sobald der conventionelle Zwang der modernen Verhältnisse die Menschen nicht so leicht wie in der griechischen Heroenwelt zusammenführte, erwuchsen allerlei Hemmnisse und Schwierigkeiten, die es dem Dichter verwehrten, einfach und geradeswegs zum Ziele zu gelangen, und deren Opfer er wurde. So läßt er denn, indem er den Stoff breit hämmert, der ohnehin fast entwicklungslosen Handlung noch eine weitere Verzögerung bereiten, indem er den Liebhaber in das Hotel der von ihm verlassenen Marwood schickt, ihr Rückkehr versprechen und — dieselbe unmittelbar darauf widerrufen läßt. Damit war aber auch die Möglichkeit einer Bewegung der Rivalinnen so gut wie geschwunden und jedenfalls hat der sonst so planvolle, scharfsichtige Lessing eine schickliche nicht gefunden. Es ist ganz widersinnig und jedenfalls völlig überflüssig, daß ein Mensch wie Mellefont, der das Naturell der Marwood zuverlässig kennt, den zwecklosen Besuch der „Lady Solmes" bei der Sara Sampson, von dem er sich das Schlimmste versehen konnte und der ihn überdies in die peinlichste Lage von der Welt brachte, hätte zugeben sollen. Es spricht Nichts dafür und Alles dagegen. Und noch unmöglicher und undramatischer ist es, daß Mellefont die beiden Frauen im vierten Act gar allein läßt, gegen sein eigenes Gefühl eine endlos lang scheinende Zeit allein läßt — nur um die große Scene und das Giftattentat zu ermöglichen. Der größte Dummkopf hätte nicht so wie dieser Mellefont gehandelt. Und wäre ein solcher Widersinn selbst einem schwankenden Rohr zuzutrauen, wie es der Liebhaber der Sara und der einstige Buhle der Marwood nun einmal ist, so bliebe es doch durch und durch undramatisch, dem tragischen Schicksal, das mit unvermeidlicher Notwendigkeit hereinbrechen muß, durch ein leichtsinnig geöffnetes Zufallspförtchen Eingang zu verschaffen. Ist es aber nicht auffallend, daß in der hoch über der „Sara" stehenden „Emilia Galotti" sich eine ähnliche Schwäche findet, eine Stelle, die dem Gegenspiel den Sieg dadurch leicht macht, daß der Spielende ohne allen Grund die Waffen aus der Hand giebt? Es

ist die Stelle, in der Marinelli der Gräfin einen „Theil der Wahrheit“ sagt. Und sonderbarer Weise motivirt Marinelli, bei dessen Raffinement der Leichtsinn übrigens noch weit bedenklicher als bei dem sanguinischen Naturell Mellefonts erscheint, sein Entgegenkommen gerade wie dieser damit, daß die Feindin (Orsina hier, Marwood dort) gehen will. („Miß Sara Samson.“ II., 8. Diese Bitte, Marwood, — — könnte ich Ihnen gewähren. Wollen Sie aber auch alsdann gewiß diesen Ort verlassen? — Marwood: Gewiß. — „Emilia Galotti.“ IV., 5. Orsina: — — — Sagen Sie mir, was Ihnen zuerst in den Mund kommt — und ich gehe. Marinelli: Mit dieser Bedingung kann ich ihr ja wohl einen Theil der Wahrheit sagen.) Auch der Kniefall der Sara, der die Entscheidung des großen wirkungsvollen Auftritts herbeiführt (erst nach dem Kniefall giebt sich Marwood ihrer Feindin zu erkennen), ist gewaltsam und ohne rechten Sinn. Die feine, zwar gefühlvolle, aber auch kluge Sara kann, nachdem sie die Lady durchschaut und in gerechtem Zorn zurechtgewiesen hat, unmöglich sich zu einem Satz, wie dieser es ist, versteigen: „Lassen Sie mich, Lady, lassen Sie mich fußfällig darum bitten — um Ihre Freundschaft, Lady — und wo ich diese nicht erhalten kann, um die Gerechtigkeit wenigstens, mich und Marwood nicht in einen Rang zu setzen.“ Auch in der „wilden Stellung“, mit der Mellefont im zweiten Act in Marwoods Zimmer tritt, in den grellen Gegensätzen der dritten Scene des dritten Actes, dem unmotivirten Glauben Saras, ihr Vater sei todt, ihrem Wehklagen, das dann mit der Freude bei der Nachricht, er lebe, contrastirt wird, wird man schwerlich etwas Anderes als das Aufsuchen theatralischer Effecte erblicken wollen.

Der große Dichter kommt eben in dem Stücke noch nicht zum Vorschein. Er ist noch unfrei, noch nicht er selbst. „Miß Sara Sampson“ ist die Vorläuferin von „Emilia Galotti“ und „Kabale und Liebe“, Marwood die Ahne der Orsina und der Milford, die auf das Gift bezügliche Wendung im letzten Monolog der Marwood ist sogar die ganze Orsina, aber „Miß Sara Sampson“ besitzt weder die Kunst des Planes, die Schärfe und Straffheit der Charakteristik in der „Emilia“, noch den hinreißen-

den Schwung, die dämonische Kraft der Schillerschen Tragödie. Die Personen sind nicht umsonst Engländer. Die sentimentalen englischen und anglisirenden Romane (Richardson) spuken in ihnen, und der Grundzug der Zeit, eine weiche Rührseligkeit, die Lessing erst in der „Minna" zu schöner, ruhiger, tiefer Wärme abklärte, während sie in der „Emilia" einer überlegenen Ruhe Platz machte, drängt sich unangenehm vor. Der alte Sampson, Mellefont, Waitwell, Sara, Arabella, Betty — Alle weinen und weinen oft. Auch die Charakteristik ist noch nicht meisterlich. Am Festesten sind zwei der kleineren Rollen, Norton und der Wirth (ein Bruder des köstlichen Gesellen in der „Minna von Barnhelm") gezeichnet. Marwood ist von großem, kühnen Wurf, leidenschaftlich und raffinirend, aber unästhetisch übertrieben und ohne den unheimlichen Reiz der philosophirenden Gräfin, Sara selbst von rührender Innigkeit und Zartheit der Empfindung — litte nur auch ihr Bild nicht unter den ewig fließenden Thränenströmen. Der sonst farblose Mellefont wird einzig in seinem kurzen Monolog im vierten Act trefflich individualisirt, und eine arge Verirrung ist die Zeichnung des Kindes.

Trotz Allem aber hat das Stück namhafte Vorzüge: in dramatischer Beziehung die große Einfachheit der Handlung, in theatralischer die starke Farbengebung, die bei discreter Behandlung des Textes, der von manchen Auswüchsen befreit werden kann, eine überraschende Bühnenwirkung erzielt. Das Stück trägt eben trotz Allem, besonders in der oft so edlen nnd geistwollen Sprache, Lessingsche Züge, und in der Geschichte des deutschen Theaters nimmt es eine ganz ungewöhnliche Stellung ein. Erwägt man nämlich, welches Ansehen Lessing bei seiner Generation genoß und wie unbedingt man ihm zu folgen geneigt war, dann erscheint es uns wegweisend, daß er im Trauerspiel zum ersten Mal auf den steifen Alexandriner verzichtete und eine flüssige, wohlklingende Prosa vernehmen ließ, die man bis dahin gleichsam für ein künstlerisches Mittel zweiten Grades gehalten und nur im Lustspiel für schicklich erachtet hatte, und ebenso kühn und bedeutend ist sein Versuch, die Zuhörerschaft in der Tragödie anstatt mit dem Thun und Treiben der Könige mit dem Schicksal bürgerlicher

Menſchen zu unterhalten. Der Erfolg war denn auch ein außerordentlicher; man erkannte den Fehdehandſchuh, den der junge Reformator der franzöſiſchen Schule und den Manen Gottſcheds hingeworfen hatte, und Publikum und Kritik ſtimmten ihm (mit wenigen Ausnahmen) zu. Ebenſo wichtig und faſt noch wichtiger iſt die Kehrſeite: trotz aller Bekämpfung der Franzoſen bekannte ſich Leſſing doch auch in dieſem ſeinem neue Spuren wandelnden und ſuchenden Werk zu der geſchloſſenen, ſtrengen Form, die wir den Romanen verdanken, und weit entfernte er ſich von einer wüſten Nachahmung Shakeſpeares, den er doch ſo gewaltig verehrte und deſſen Geiſt ihm der neue Wein war, der in die neuen Schläuche, in die neu zu findende dramatiſche Form gegoſſen wurde. Bis dahin hatte er in ſeinen Luſtſpielen, „Der junge Gelehrte“, „Der Miſogyn“, „Die alte Jungfer“, „Die Juden“, „Der Freigeiſt“, „Der Schatz“ das in Deutſchland gang und gebe franzöſiſche Muſter nachgeahmt, und die Zeitgenoſſen rühmten die „Simplicität“ der Handlung dieſer Stücke. Was er in der „Sara“ verſuchte, erſchienen den bedenklichen Anhängern des Alten ſchon ſchwere Wagniſſe: die gleichzeitige Führung zweier Handlungen (die Sara- und Marwood-Handlung), der Wechſel der Oertlichkeit, der nach der ſtrengen Einheitenobſervanz ſelbſtredend vom Uebel war. Aber, überblicken wir die Wege, die er einſchlug, heutzutage, von dem Standpunkt unſres Jahrhunderts, dann ſcheint er uns mehr von den Franzoſen angenommen, (der Einfluß Diderots), als ſie bekämpft zu haben — und eben damit ebnete er der deutſchen claſſiſchen Tragödie die Bahn. Jene Abweichungen von einer peinlich ängſtlichen Regel nahm er gern auf ſich, und er mochte ſich ſagen, daß der deutſche und der franzöſiſche Genius ſich einander zu fremd ſeien, als daß wir uns jemals, wenn wir uns wirklich künſtleriſch frei entwickeln ſollten, mit einer ſklaviſchen Nachahmung jener Regeln befreunden könnten. Er dehnte ſie darum leiſe aus und verfuhr darin eher noch zu beſcheiden und zaghaft als zu radikal; auch darf man ſich ſagen, daß gewiſſe Fehler und Künſtlichkeiten in ſeinen Dramen, lediglich darin ihren Grund haben, daß er eine öftere Verwandlung der Scene, vollends mitten im Act ſcheute: was denn in der „Sara“ ebenſo wie in

der „Emilia Galotti“ leicht nachzuweisen ist. Die Motivirung der äußeren und inneren Begebenheiten kann selbstredend eine viel freiere sein, wenn der Ort so oft wechseln kann, wie es dem Dichter beliebt uns einen Blick in die Seele seiner Menschen thun zu lassen. Daß aber Lessing diese Entsagung übte, das war ein Glück, denn unter französischer Zucht war die deutsche Bühne nun einmal erwachsen — hätte sie sich nun plötzlich, dem Geist germanischer romantischer Regellosigkeit nachgebend, in der Nachahmung Shakespearschen Aufbaus gefallen, dann wäre es ihr wie dem Kinde ergangen, das aus klösterlichem Schulzwang plötzlich in die unbedingte, zügellose Freiheit versetzt wird: es wäre entartet. Das sieht man recht deutlich, wenn man sich das Beispiel des „Götz von Berlichingen“ und der Stürmer und Dränger vor Augen führt, die mit den Gebeinen Gottscheds und der Franzosen Ball spielten und Kegel schoben. Wäre Lessings Ansehen zu ihrer Zeit nicht so unantastbar gewesen, hätte er seiner „Sara“ mittlerweile nicht die „Minna“ und später die „Emilia“ folgen lassen — es wäre eine heillose Verwirrung eingetreten. Denn ohne diese Muster würde auch Schiller nicht mit so sicherer Hand das Richtige ergriffen und die Ruhe des Plans in der Bewegung der Leidenschaft gefunden haben, und das Drama wäre auf Irrwege verschlagen, deren Ausgang sich nicht hätte absehen lassen. Einer festen Zucht aber bedurfte der germanische Genius, und der Nutzen der französischen Erziehung durfte nicht leichtsinnig preisgegeben werden. Es galt nur die Linien dehnbar zu machen, die Zügel zu lockern, um Stoffen größerer Ausdehnung und freieren Odemzugs den Weg in das deutsche Drama und auf die deutschen Theater nicht zu versperren. Diese Einsicht aber kam den Meistern von selbst: Lessing erweiterte die Form im „Nathan“ auf freie Weise, ohne sie doch preiszugeben, und Schiller, der sie in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“ auf Lessingschem Grunde behandelt und fest zusammen gehalten hatte, dehnte sie dem germanischen Geist entsprechend aus, sobald der Stoff es ihm zu fordern schien — stets aber mit fester Erfassung des Mittelpunkts der dramatischen Handlung, in den alle Seitenläufer und Episoden radiengleich einmünden. Die wachsende Verbreitung und Bewun-

derung und der unwiderstehliche Einfluß Shakesspeares thaten dazu das ihrige. Was wir aber für eine Art von Tragödie erhalten hätten, wenn das englische Vorbild auch in der Form nachgeahmt wäre, das zeigen uns sehr bald wieder die Romantiker; und gerade diejenigen, die sich um das Verständniß und die Verbreitung Shakespeares in Deutschland die größten Verdienste erworben hatten — mit ihren eigenen form- und kernlosen Dramen sind sie kläglich gescheitert. So vollzog sich denn, sofern man prophezeihen darf, mit der „Sara Sampson" wahrscheinlich die entscheidende Wendung, denn obschon sie den eigentlich tragischen Ton noch nicht fand (ebensowenig wie die Emilia), so schuf sie doch das Instrument, aus dem er dereinst erklingen sollte. Und man darf mit ruhiger Sicherheit sagen, unter Berücksichtigung der gesammten Entwicklung der deutschen Kunst und insbesondere des zu eigentlich nationaler Entwicklung in seiner Kindheit nicht gelangten deutschen Dramas, daß diese Anlehnung an die feste (französische) Form für uns das Heil war und daß wir ohne dieselbe endlosen Wirrnissen preisgegeben worden wären. Ob sich aus diesen vielleicht späterhin ein neues, in engstem Sinne nationales Drama entwickelt hätte, das von fremden Elementen ganz unberührt gewesen wäre — das zu vermuthen oder nicht zu vermuthen, wäre eine müßige Spielerei.

Daß einige der Fehler der „Sara" in ihrer allzu strengen Befolgung der französischen Regeln wurzeln, ist leicht zu erkennen. Sofern sie damit nicht zusammenhängen, beweisen sie für mich aber eins sehr klar: Lessings Dichterthum. Wäre er nur der Mann des scharfen Verstandes gewesen, er hätte in seinen früheren Werken vielleicht wirkungslos, aber doch ordentlich geschrieben und componirt. Statt dessen geht bald seine Phantasie und sein schaffender Drang, bald sein Leichtsinn mit seiner Kritik durch. Ein Stück so voll von Fehlern und Unarten schreibt nur ein wirklicher Poet. Nur ist er als Dichter nicht so originell wie als Kritiker, sein Darstellungsgebiet bleibt in engen, bürgerlichen Grenzen, und über Shakespeareschen Reichthum verfügt er nicht entfernt. Er geht darum auch nicht so sicher vor wie dieser und nicht so waghalsig wie Schiller. Er tastet sich erst zurecht und

bleibt, ehe ihm die „Sara“ gelingt, der Herrſchaft des Modegeſchmacks in der Komödie lange unterworfen, ohne auf dieſem Gebiet etwas Erhebliches ſchaffen zu können. Aber der Bühnenerfolg der „Sara“ gab ihm Sicherheit, und von nun an entwickelte er ſeine dramatiſche Form zu immer größerer Vollendung und Feſtigkeit und füllte ſie mit immer echterem, gedrungenerem Leben. Auf dem Gipfel ſeiner Kraft durfte er dann auch ein Wagniß unternehmen: den „Nathan“, der als Drama ein Wagniß iſt und bleibt. Aber welch' reich entwickelte, innige Charaktere bewegen ſich auf dem dürftigen Raum ſeiner Handlung, und wie ſo ganz vermochte Leſſing nun als vollkommener Dichter uns die fehlenden äußeren Vorgänge durch die innere Bewegung der Charaktere mehr als reichlich zu erſetzen!

Minna von Barnhelm.

Minna von Barnhelm und die heutige deutsche Lustspielliteratur! Die erste, die größte unserer deutschen Komödien, die auch nicht einen Deut von ihrer erstaunlichen Wirkungsfähigkeit eingebüßt hat — und die flüchtigen Erzeugnisse all der großen und kleinen Talente, die mit Zufällen, Verwechselungen und Zweideutigkeiten arbeiten und ein Jahrzehnt nicht überdauern! Bei diesen lautes homerisches Gelächter, dem man sich anschließen muß, ausgelassene Heiterkeit über die tollsten Einfälle, eine wohlthätige Erschütterung des Zwergfells, aber keine Nachwirkung, kaum etwas, was den Genuß des Augenblicks überdauert — bei jener nur ein ruhiges, leises Lächeln, eine stille Freude, die sich mit der tiefsten Rührung paart, und im Herzen das Nachgefühl des Segens, der das wunderliche junge Paar endlich eint, der Wiederschein der schönen Sonne, in deren warmen Strahlen diese guten Menschen leben, leiden und glücklich sind.

Es könnte wie eine Phrase aussehen — so oft ist es wiederholt — aber wahr ist es doch, daß ein so sicherer Griff in die bunte Fülle der Lustspielstoffe im Bunde mit einer so freien, künstlerischen Behandlung, so innigem Anschluß an die Zeit und an das Nationalgefühl wie wir ihn in der „Minna von Barnhelm" bewundern, einzig geblieben ist, durchaus einzig. Zwar haben bevorzugte Geister bald nach englischem, bald nach französischem und spanischem Muster die Lustspielliteratur bereichert, und Heinrich von Kleist hat uns im „Zerbrochenen Krug" eine ganz eigenartige

und in ihrer Art meisterliche Gabe beschеert: aber gerade diesen besseren Schöpfungen fehlte die Berührung mit dem Leben, mit der Gegenwart, und anstatt ihre Gestalten aus der nächsten Umgebung zu beschwören, wie die Tragödie es auf ihre Art in der Sara, der Emilia Galotti, vor Allem aber in Schillers Kabale und Liebe that, behandelten sie mit Geist und Laune irgend ein entlegenes Thema, während die Cassen- und Paradestücke der Theater, die das Leben wirklich conterfeiten, sich wieder von der Kunst weit entfernten. Ueber Stagnation war freilich nicht zu klagen; im Gegentheil, es war und ist noch heute eine Lust, zu sehen wie die Deutschen Lustspiele aus dem Aermel schütten und wie sie der Mode folgen, die auf dem Gebiete der Komik und des Witzes rascher noch als im Revier des Schneiders wechselt, so daß man seinen Sinnen nicht traut, wenn uns solch eine der Zeit entwachsene Komödie, über die wir selbst herzlich gelacht, nach ihrer Verfallfrist wieder vor die Augen kommt. Sie moralisirten mit Schröder und chargirten mit Iffland, sie steckten sich mit Kotzebue in das harmlose Gewand deutscher Kleinstädter und bedeckten das Gesicht mit der Tugendlarve, unter welcher der abscheuliche Bocksbart hervorstarrte, sentimentalisirten mit Frau von Weißenthurn, waren mit dem vortrefflichen Töpfer freundlich und behäbig, haschten mit Benedix nach Verwechselungen und plauderten mit ihm in seiner platten freundlichen Philistrosität, ahmten die französische Puderkomödie nach und lernten sich in den Antichambres der Könige bewegen, machten Schwänke mit Moser, Rosen und Schweitzer, bis Paul Lindau kam, über Publikum, Theaterkritiker und -Agenten zugleich den Stab brach und die Autoren mit Scorpionen züchtigte — um es selbst nicht besser zu machen. L'Arronge hat uns das bürgerliche Zimmer wieder geöffnet und unsere Familien glücklich photographirt, das etwas derbe, aber gesunde Talent Schönthans hat sich zwischen ihn und den in drolligen Situationen immer noch unerschöpflichen Moser mitten inne gestellt, und nach langem Umhertasten hat Oscar Blumenthal im „Probepfeil" und halbwegs auch in der „Großen Glocke" brennende Fragen auf die Bühne zu bringen verstanden, ohne doch zum tendenziösen Parteigänger zu werden, und sie zwar

mit mehr Witz als Herz, aber doch mit dem rechten Lustspielsinn und in guter Form und guten Formen behandelt. Sind dies die Anfänge einer neuen Entwicklung? So sollen sie gesegnet sein! Uebrigens verdienen auch die Hunderte, die der Bühne verwendbare Nahrung brachten, ohne für die Ewigkeit zu schaffen, immer noch Dank. Wir haben uns mehr als einmal gut dabei unterhalten und wollen es den „Dichtern" nicht übel nehmen, wenn sie sich Angesichts der vollen Häuser und der vielen Vorstellungen auf „allgemeines Verlangen" stolz in den Busen greifen und das Schiller'sche Wort citiren: „Es hat die Ohnmacht die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg." Sie thun das Ihrige, den vom Tag Ermüdeten mit ihrer lustigen Mummerei über die Schwere des Daseins hinweg zu helfen. Sie kommen einem täglichen und immer wieder gefühlten Bedürfniß entgegen, man stellt ihre Werke nicht auf Consolen und unter Glas, denn „zum Besehen" sind sie nicht da, man genießt sie eben — wie ein gutes Getränk. Damit ist Vielen schon Genüge geschehen, denen ganz gewiß, die mit Brachvogels Narciß Rameau den Consum für die causa movens des Weltbaus halten. Der Director im Vorspiel zu Goethes „Faust" ist gewiß ein entsetzlich prosaischer Mensch, dem die Kunst keinen Pfifferling gilt, aber er kennt seine Leute, und man kann ihn kaum tadeln, wenn er dem alten Poeten seine noch immer jungen Illusionen mit ein bischen kräftigen Worten vertreiben will.

„Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und was das Allerschlimmste bleibt,
Gar Mancher kommt vom Lesen der Journale.
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt,
Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten
Und spielen ohne Gage mit.
— — — — — — — — — — — — —
Der nach dem Schauspiel hofft ein Kartenspiel — u. s. w.

Wie himmelhoch schwingt sich das Lessingsche Werk über die Sphäre dieser Eintagsfliegen, und selbst die zu längerem Leben berufenen feinen und schönen Schöpfungen eines Bauernfeld,

Freytag, Wilbrandt und Anderer. Und wie deutsch ist dies classische Lustspiel! Lessing war ein begeisterter Verehrer Shakespeares, aber seine „Minna" hat Nichts von der phantastischen Ueberfülle und Buntheit des Materials, die sich in sämmtlichen Lustspielen des großen englischen Dichters oft zum Schaden des Ganzen geltend macht. Er war kein Freund der Franzosen, aber was die classischen Poeten unseres Nachbarvolkes vor Allem auszeichnet, die stilvolle Einfachheit der Composition, das hatte er trotz ihnen, nur nicht bis zu jenem Grade, auf welchem die Befolgung der Aristotelischen Einheitsregeln zur Pedanterie und die Einfachheit Schablone wird. Mit geringem Apparat, aus einer bis zur Dürftigkeit simplen Fabel schuf er, von seinen Lebenserfahrungen und der bewunderungswürdigen Schärfe seines Geistes sicher geleitet, ein Drama, das im besten Sinne eine Charakterkomödie wurde, deren Figuren sich um eine, nie tendenziös und aufdringlich hervortretende Idee prächtig gruppiren. Auch Molière thut das, aber in wie anderer Weise: der große Menschenkenner erschöpft in einer einzigen Figur, welche er typisch zum Vertreter einer menschlichen Thorheit oder Schwäche macht, das Gedankliche seines Dramas; um dieser einen Figur willen, mag sie nun Argan, Harpagon oder Tartuffe heißen, sind alle übrigen da, und sind sie auch nicht blos Staffage, so sind sie doch als Charaktere trotz aller Feinheiten der Molièreschen Sprache von untergeordnetem Interesse, und selbst bei der Bewunderung der Hauptfiguren wird man oft das Gefühl nicht los, daß sie um der „Idee" willen gezeichnet sind. Lessing giebt Jedem seinen Platz; er steckt Keinem ein Schild an den Hut, worauf zu lesen: „der Offizier, dem die Ehre über Alles gilt", „der neugierige Wirth" — zunächst sind es Menschen, keine Typen, uns mit allen Zügen nahe verwandt und dennoch Alle in der eigenthümlichen Begrenztheit ihres Wesens. Aus dem Zusammentreffen der Charaktere resultirt bei ihm die Handlung. Mit peinlicher Sorgfalt ist der Zufall fern gehalten, Confusion und Irrthum möglichst vermieden, der Situationskomik nirgends eine Stelle gegönnt. Ernst und schwer scheint der Conflict zu werden, aber niemals belastet er; das reizende Spiel der Liebe gegen den zugespitzten Ehrbegriff, der in seiner Uebertrieben-

heit einen leisen Beigeschmack von Komik hat, ist ebenso erheiternd, wie fein psychologisch berechnet und ein glänzendes Muster dafür, daß auf dem Gebiete des Lustspiels alle Kämpfe des Herzens und der Leidenschaften mit den spielend gehandhabten Waffen des Verstandes gelöst, alle aufziehenden Wolken durch ein heiteres Sonnenlächeln verscheucht werden. Dies ist so sehr auch die Art der besseren modernen französischen Lustspieldichter, ihre Stoffe zu handhaben, daß man, vergleicht man einmal die „Minna“ etwa mit einem Stücke Scribes (nehmen wir „Die Erzählungen der Königin von Navarra“), über die Aehnlichkeit ihrer Technik mit der französischen noch immer erstaunt. Dieselbe Geschlossenheit des Personenverbandes, derselbe Pointenreichthum des Dialogs, die Neigung zur großen Episode (Riccaut), das Entwickeln der Handlung aus dem einfachsten Keime — nur bei Lessing die noch viel größere Kunst, fast nur aus den Charakteren die komische Handlung entkeimen zu lassen, ohne diese, wie es der Franzose thut, durch allerlei kleine Liaisons in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältniß zu bringen, und das Eine, was nur wir ganz zu empfinden vermögen: der deutsche Charakter, das deutsche Herz. Wenn die Leidenschaft im Lustspiel überkochen will, gießt der Verstand auf die erregten Wogen linderndes Oel. Er maßt sich hier wie dort der Führung der Handlung an und ermöglicht es beispielsweise, daß selbst so ernste Vorwürfe, wie bei Scribe der Vorsatz des Königs von Frankreich, Hungers zu sterben, scherzhaft behandelt werden können. Sein leidenschaftloses, kühles Gebiet hat keine versengenden Sonnenstrahlen, keine tragischen Untiefen. Wie das Leben selbst über tausend geknickte Hoffnungen leichten Schrittes hinwegeilt, führt uns hier ein leichtes Wort auch an brechenden Herzen vorüber, und die Grazie ist es, die den Schmerz zurückscheucht und uns genießen läßt, weil wir keine Zeit haben Mitleid zu empfinden. Fast ein jeder künstlerische Genuß ist ungemischt. Das Leben denkt nicht daran, sich so ausschließlich ernst zu geben, wie wir es in der Tragödie, so ausgelassen, wie wir es im Lustspiel sehen. Die Kunst aber darf sich aus dem launischen Reich der Zufälle in das Reich des schönen Gesetzes retten und aus dem Mannichfaltigen, das sich im Stoffe

findet, ausscheiden, was ihren läuternden Zwecken nicht taugt. Aber einige der Allergrößten können uns die seltsame Mischung des Lebens credenzen, ohne uns abzustoßen oder uns zu verwirren, können uns in der Tragödie lachen, im Lustspiel weinen machen — ein Lachen der Rührung, eine Thräne aus freudigem Auge. Shakespeare hat es wie Keiner vermocht und Lessing und Schiller haben sich ihm nahe gestellt: durch „Kabale und Liebe“ und „Minna von Barnhelm“, die Gestalt des alten Miller, die Einführung der Dame in Trauer, deren ernste Erscheinung gleichwohl mit den komischesten Treffern in den Scenen des Werner in engem Zusammenhange steht. Diese geniale Fähigkeit ist es, die Lessing so hoch über alle französischen und deutschen Lustspieldichter erhebt, die seine Minna so einzig macht.

Der Unverstand hat sich dieserhalb denn auch gewundert, daß „Minna von Barnhelm“ ein Lustspiel genannt wird. Freilich speculirt Lessing nicht auf das dröhnende Lachen, aber nur die Oberflächlichkeit kann die Laune verkennen, die hier trotz aller in die Handlung fallender Schatten die Herrschaft führt. Die feine Art, wie jede Figur in das Gebiet der Schwächen und Thorheiten, das eigentliche Revier des Lustspiels hinüberspielt, ist bewunderungswürdig. Das Allzuviel der Freiheit, die das muntere adlige Mädchen sich erlauben zu können glaubt, Tellheims Peinlichkeit in Geldsachen, sobald es sich um ihn selbst handelt, seine fast leichtsinnige Sorglosigkeit, wenn es gilt für Andere zu sorgen, die deutsche Grobheit des Just und die französische Geschmeidigkeit des Elegants in Lumpen sind eben so köstliches Material für das Lustspiel wie die martialischen Phrasen Werners und Franziskas kecke Zunge, die von dem alten Bedienten so derb abgestraft wird. Mit jener scheinbar außerhalb dieses Kreises stehenden Erscheinung aber, der trauernden Wittwe des Rittmeisters Marloff, die die Erinnerung an das ganze Elend des Krieges in einer wundervollen Scene wachruft, verknüpft sich eng das nationale Element des Stückes. Die Leute, die vor unseren Augen reden und handeln, sind nur ein kleiner Theil des Ganzen, hinter ihnen öffnet sich der Blick in die großen Ereignisse, die eben die Geschicke der Völker bewegen. Im engen Anschluß an das Gegebene, im richtigen

Gefühl, daß das Luſtſpiel als der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters das Vorhandene portraitiren und künſtleriſch erheben ſoll, bringt Leſſing ſelbſt die für alle Deutſchen populäre Perſönlichkeit Friedrich des Großen in die Action und führt einen Theil der Löſung durch denjenigen herbei, der ſeinen Gerechtigkeitsſinn ſelbſt auf Koſten der Juſtiz bekundet und gewiß nicht gedacht hat, daß er noch einmal in die Lage kommen würde, poetiſche Gerechtigkeit zu üben. Dies iſt von Leſſing, deſſen politiſche Anſichten die weiteſten waren, doppelt auffallend. Preußen war und iſt nicht Deutſchland und die Vaterlandsliebe war für den Dichter keine ſonderliche Tugend. Auch hat an ſich das Nationale Nichts mit dem Künſtleriſchen zu thun — und dennoch hat er das Richtige getroffen, als er zum erſten Male eine große hiſtoriſche Bewegung dramatiſch verwerthete, als er nicht blos Menſchen, ſondern Kinder einer beſtimmten Zeit und in dieſem Sinne ein neues hiſtoriſches Luſtſpiel ſchuf. Für die beſſeren Luſtſpieldichter iſt dieſe Errungenſchaft auch nicht verloren gegangen, und wenn ein gutes Beiſpiel genannt werden ſoll, wie zeitbewegende Ideen oder herrſchende ſociale Verhältniſſe dem Luſtſpiel nutzbar gemacht werden können, ſo braucht nur an Freytags zwar etwas zahme, mehr mit Thee als Piepenbrinkſchem Wein genährte „Journaliſten", vor Allem aber an die Franzoſen erinnert zu werden, die auf dem gleichen Boden die mannichfaltigſten und geiſtreichſten Früchte gezeitigt haben. So war Leſſing der Vater eines völlig neuen deutſchen Luſtſpiels geworden, des einzigen, das von allen ſeinen Nachfolgern auf der Höhe des Kunſtdramas ſteht. Zwar Nachfolger ſollte man nicht ſagen; es hat keine Nachfolger und iſt einzig geblieben, wie der Dichter in der Eigenart ſeines Schaffens auch.

Dieſe nahe Berührung mit der Vaterlandserde, dies Erfülltſein von der Vaterlandsluſt empfanden Leſſings Zeitgenoſſen mit herzlicher Dankbarkeit. „Man weiß", ſagt ein Beurtheiler der Minna in Klotz „Deutſcher Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften" (Halle, 1767) — man weiß, wie ſehr unſer Verfaſſer ſich dadurch um die deutſche Bühne verdient gemacht, daß er uns Nationalcharaktere geſchildert, und auch in dem Stücke, das wir vor uns

haben, behauptet er dieſes Verdienſt. Seine Perſonen ſind vollkommen Deutſche, durch keinen ausländiſchen Zug verſtellt; ſelbſt die kleinſte Nuance ihres Charakters iſt in den Sitten des Landes gegründet." Der Gegenſatz dieſer Leſſingſchen Menſchen zu den bis dahin geläufigen Luſtſpielſchablonen iſt ſchlagend: ſchon mit den alten Namen, Orgon, Clitander und Valer, Henriette und Liſette war die Erinnerung an ihre maſchinenmäßige Entwicklung verſcheucht, und wie Tellheim und Minna die Erinnerung an die ſteifen Luſtſpielliebespaare für immer beſiegen, ſo ſchlägt Franziska, das claſſiſche Muſter der deutſchen Soubrette, all ihre ſchnippiſchen Zofenmütter in die Flucht. Was Leſſing in der Tragödie angebahnt, aber noch nicht erreicht hatte, gelang ihm im Luſtſpiel, deſſen Lebenselement ihm verwandter war als die Leidenſchaft, mit einem Schlage. In feſter, durchſichtiger künſtleriſcher Form floß das Leben dahin, ohne Zwang, ohne Gaukelei, und dieſer reine, erfriſchende Strom war unſer, er war deutſch. Was Wunder darum, daß die Wirkung ſofort die mächtigſte war und daß das Stück bis auf den heutigen Tag immer noch den gleichen Zauber ausübt, ſind auch die nahen Beziehungen zu den großen Ereigniſſen jener Tage durch mehr als ein Jahrhundert gelockert? Selbſt ſeine draſtiſchen Scenen, die Fremdenbuchſcene, das Verhältniß des Werner zur Franziska, athmen eine jugendliche Laune, als wären ſie geſtern geſchrieben. Hamburg und Wien gingen mit der Aufführung voran. Berlin folgte, und wie dort ſo war auch hier (am 21. März 1768) der Erfolg ein glänzender, faſt unerhörter. Das deutſche Drama hielt mit ihm ſeinen ſiegreichen Einzug in die preußiſche Hauptſtadt und damit in ganz Deutſchland. Nach dem Abgang der „Dame in Trauer" entlud ſich der bis dahin zurückgehaltene Beifall des Publikums in lautem Jubel und ſtillen Thränen. Neunzehn Mal in ſechs Wochen konnte der alte Komödiant und Director Döbbelin das neue „Zugſtück" geben und ſich mit ihm aus der Miſère ſeiner Schulden emporarbeiten. Neunzehn Mal in ſechs Wochen! Man erwäge, was das in jener Zeit bedeuten will. Mit ſtolzer Genugthuung, wie ſie das Schickſal nicht oft gewährt, konnte die Muſe auf dieſen ſeltenen Triumph blicken. Ein gutes Werk fand allgemeine Gunſt, das neidiſche

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Glück lohnte einmal dem Verdienten, dem Würdigen. Wohl schreibt Brachvogel in seiner Geschichte des Berliner Theaters mit Recht einen Theil der ersten Wirkung dem patriotischen Gefühl zu. „Wie viele solcher Damen in Trauer gab es damals nicht in Berlin? Wie viele solcher wackerer Tellheims zählte nicht die Garnison der Residenz, die in dieser Figur Lessings das Vorbild preußischer Offiziersehre und soldatisch ritterlicher Tugend erblickten." Der Grund aber, daß das Stück auch jetzt noch eben so stark wirkt, liegt darin, daß das Politische und Patriotische nie mit wohlfeilen Phrasen in den Vordergrund gerückt und zur Hauptsache gemacht wird, daß es immer nur der Hintergrund bleibt, auf welchem die Handlung sich abspielt, die Personen sich bewegen, der Canevas zur Aufnahme der Stickerei. Denn zu einer bequemen und niedern Schmeichelei gegen Thron und Volk hätte sich Lessings männlicher und lauterer Sinn nie verstehen können. Gewiß hätte sich ein ordinärer Geist die Gelegenheit Friedrich dem Großen bei der Verlesung seines Briefes eine derbe Huldigung zu bereiten nicht entgehen lassen — hier aber ruft der gerührte Tellheim nur dies aus: „Er hat sich auch hier nicht verleugnet". — „Welche Gerechtigkeit! welche Gnade!" und Minna glaubt, daß der König, „der ein großer Mann ist, wohl auch ein guter Mann sein mag." Wie bescheiden, wie würdig! Und zeigt sich diese Noblesse nicht auch in der künstlerischen Verwerthung des Briefes, der keineswegs wie ein unwiderstehlicher Maschinengott den Knoten zerhaut, sondern den Helden vielmehr trotz der günstigen Entscheidung seiner Beschwerde in eine neue Verlegenheit stürzt. Lessing will eben nicht den leichten Sieg patriotischer und nationaler Motive; der unvergängliche Werth seiner Dichtung beruht in der Handlung, in den Personen.

Es charakterisirt den Unterschied in der Art zu empfinden in unserem Jahrhundert und dem vorigen, daß selbst bei dem männlichen, ehernen Lessing alle seine Menschen das Gefühl, die Rührung, die Thränen so offen, so unverholen zur Schau tragen. Nicht nur die Wittwe, nein, auch die Männer, Soldaten, und gerade sie, sind bei aller Straffheit und Kernigkeit von einer schönen Weichmüthigkeit des Empfindens, die heutzutage kaum

mehr als gesund und schicklich, nicht einmal als anständig gelten dürfte. Es liegt darin mehr als der sentimentale Zug des vorigen Saeculums: eine Geradheit, eine Ehrlichkeit, die auf die Indianertugenden in der äußerlichen Besiegung aller Anfechtungen der Seele und des Leibes keinen Werth legt, sondern sich zeigt, wie sie ist. Gewiß wird Niemand Lessing sentimental oder weichlich schelten wollen, selbst dann nicht, wenn er an die Empfindsamkeiten und Thränen der Sara Sampson denkt, und Niemand, der offne Augen hat, wird in den Augenblicken der Rührung, die die Männer überkommt, etwas anderes als ein starkes und gesundes Gefühl erblicken. Tellheim erwiedert der Rittmeisterin, die ihn mit ihrem Unglück bekannt macht: „Hören Sie auf, Madame, weinen wollte ich mit Ihnen gern, aber ich habe heute keine Thränen." Just kehrt mit verweinten Augen aus der Küche zurück, und selbst der gute Paul Werner muß sich, nachdem der Major sich ihn versöhnt, allein mit der Franziska, die Augen wischen. Den ersten, den Tellheim betreffenden Satz pflegen die Schauspieler regelmäßig fortzulassen, wahrscheinlich, weil er ihnen in ihre Auffassung des Charakters entweder nicht paßt oder weil sie ihn schlechthin für unmännlich und unsoldatisch halten. Und doch ist auf ihn Gewicht zu legen, denn er würde, wenn der Darsteller ihn zu sprechen gezwungen wäre, manche Fehler in der Wiedergabe der Rolle zu verhüten geeignet sein. Man sieht zu viele Tellheims, die zu rauh und barsch, zu viele, die allzu verbittert sind. Beachtet man aber diesen Zug, bemerkt man, mit wie feiner Schonung Tellheim die Wittwe behandelt und wie sympathisch diese Schonung anmuthet, dann stellt sich die Vergällung dieser edlen und im schönsten Sinne mannhaften Natur nur als ein vorübergehendes seelisches Leiden dar, das den Kern seines Wesens nicht ergriffen hat und das, wenn es so eben noch beängstigend hervorbricht, im nächsten Augenblick schon vergessen sein und einer hellen Fröhlichkeit weichen kann. Im vierten Act erschreckt er seine Verlobte durch das verzweifelte „Lachen des Menschenhasses" — sobald ihm aber das Märchen von Flucht und Enterbung aufgebunden wird, bekommt seine „ganze Seele neue Triebfedern", er wird frei und heiter. Auf die bloße Nach-

richt, „das Fräulein von Barnhelm habe den Ring, welchen Juſt bei dem Wirthe verſetzt, zu ſich genommen“ u. ſ. w., bricht er los und geberdet ſich wie ein fertiger Menſchenfeind, aber ſchon bei der Ankunft des Grafen iſt er verwandelt, um bei der Einſicht in ſein Unrecht alsbald wieder leicht und überglücklich zu werden. Es iſt eine weſentliche Eigenſchaft ſeines Charakters, in ſeinen Stimmungen raſch zu wechſeln und jäh vom Glück zur Verzweiflung zu ſpringen. Er nennt ſich einen Bettler, einen Krüppel, nur weil er einen Ring verſetzen muß und den Arm in der Binde trägt! Eine militairiſche Natur iſt er im Grunde trotz ſeiner Mannhaftigkeit nicht. Er ſelbſt äußert ſich darüber klar und beſtimmt: „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß ſelbſt nicht für welche politiſche Grundſätze, und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut ſei, ſich in dieſem Stande eine Zeitlang zu verſuchen und ſich mit Allem, was Gefahr heißt, vertraulich zu machen und Kälte und Entſchloſſenheit zu lernen. Nur die äußerſte Noth hätte mich zwingen können, aus dieſem Verſuche eine Beſtimmung, aus dieſer gelegentlichen Beſchäftigung ein Handwerk zu machen.“ Er hat darum wohl die knappen und exacten Formen ſeines Standes, aber der Soldat ſchaut bei ihm nicht überall hervor, geſchweige denn beherrſcht er ihn. Rauh und hart iſt er nur gegen ſolche, die eine beſſere Behandlung nicht verdienen: gegen den Wirth beſonders, dem Juſt bekanntlich noch etwas Anderes als nur harte Worte wünſcht.

An die Seite dieſes trefflichen Mannes tritt nun die liebenswürdige Geſtalt der Minna, die faſt in Allem ſein Gegentheil und darum die wohlthuendſte Ergänzung ſeines Weſens iſt. Nimmt er die Dinge ſchwer und ernſt, ſo ſieht ſie Alles im roſigſten Lichte. Er iſt ein wenig pedantiſch, ſie fröhlich und ausgelaſſen. Wenn ihn die Ehre ungalant und treubrüchig macht, ſo treibt ſie die Liebe über alle gewöhnlichen Grenzen der Sitte hinaus: ſie macht ſich Nichts daraus, im ſicheren Gefühl ihrer Reinheit, die Werbende zu ſein und ſich dem geliebten Manne einfach an den Kopf zu werfen. Ihre Liebe zu Tellheim iſt ihr Stolz, ihr Glück, um das ſie kein Zufall und kein Ehrbegriff bringen ſoll. Und ſcheint es wirklich, als ſollte ſie ſeiner verluſtig gehen, da hilft ihr feiner

Geist und schafft Rath; in einem aus Lessings Lust an Geduldproben und Neckereien (Orsina, Nathan) verständlichen, allerdings bis hart an die Grenze des Zulässigen gehenden kecken Spiele, für das die Strafe nicht ausbleibt (Franziska findet das mit ihrem „Nun mag sie es haben" ganz in der Ordnung), entlockt sie dem Tellheim das kräftigste, wärmste Geständniß seiner Liebe in Wort und That und erreicht endlich, was nicht nur sie, was ja auch Tellheim, was das Schicksal will. Denn diese beiden edlen Menschen sind wirklich für einander bestimmt. Wenn je die gegenseitige Ergänzung der Eigenschaften des Herzens und des Kopfes eine glückliche Ehe verbürgt, so ist es gewiß hier der Fall.

Wie freundlich wirkt es nun, daß auch bei dem Paare, das dem Helden und der Heldin am Nächsten steht, ein ähnliches Verhältniß stattfindet: bei Franziska und Werner. Franziska hat einen hellen Verstand und einen praktischen Sinn. Sie bleibt Herrin in jeder Lage, einerlei ob sie mitzuspielen oder nur zu beobachten hat. Sie durchschaut Menschen und Dinge schnell und richtig und führt, was sie will, kurz und entschlossen aus. Dabei ist sie wortgewandt und witzig, oft vorlaut, einmal so sehr, daß ihre Herrin und Gespielin sie sehr ungütig in ihre Schranken weisen muß („Ohne dich in unser Spiel zu mengen, Franziska, wenn ich bitten darf"), bisweilen auch ein wenig obenhin. Sie hat ihre Freude am äußerlich Imponirenden und Gewandten, sie setzt die Ehrlichkeit zu tief herab nnd findet — einen Mann, der die Ehrlichkeit selbst ist, der mit der einzigen Lüge, die er dem Major aufzuschwatzen versucht, ein rührendes Fiasco macht. Ihr gutes Herz im Bunde mit der Sicherheit ihres Urtheils machen sie zur verläßlichen Rathgeberin ihres Fräuleins. Sie ist es, die sofort ausrechnet, daß Tellheim sich in einer üblen Lage befinden muß („Er muß unglücklich sein, das jammert mich"), den Riccaut hat sie alsbald weg, und als Minna einsieht, mit dem Ringspiel zu weit gegangen zu sein, gesteht sie der Franziska offen: „Ich hätte Dir folgen sollen." Paul Werner hat von dieser überlegenen Klugheit kein Tröpfchen. Irgend Jemand hat ihm vom „Prinzen Heraklius" vorgefabelt — gleich ist er auch mit vollen Segeln dabei und plant einen Feldzug nach Persien. Er hat sogar einen

kleinen Anflug vom miles gloriosus („Unsere Affaire bei den Katzenhäusern“ —). Franziska ist zuverlässig eine gute Wirthschafterin. Das Geldgeschenk, das ihr Minna in der Freude des Herzens aufzwingt, will sie bescheiden zurückweisen („Ich stehle es Ihnen, Fräulein“), und über den Beutezug des Riccaut ist sie so außer sich, daß sie ihm sogar das Geld wieder abnehmen will. Eine solche Frau thut dem Herrn Wachtmeister noth, der auf den Fall des Prinzen Heraklius hin sein schönes Schulzengericht zum Verdruß des Majors und zu Justs großer Verwunderung zu Gelde gemacht hat. So ergänzt sich auch hier Alles! Und damit die Parallele in der Hauptsache nicht fehle, ist auch bei diesen Beiden die Frau diejenige, die wirbt: „Herr Wachtmeister — braucht er keine Frau Wachtmeisterin?“ Es ist eine Gruppirung, wie sie dem größten Maler nicht glücklicher hätte gelingen können.

Auch über den die beiden Paare umgebenden Personen waltet die sicherste künstlerische Hand. Wo sie mit der Handlung nicht fest verbunden sind, dienen sie doch den Uebrigen als Folie und illustriren das Thema des Stückes Jeder auf seine Weise. Bei dem Just wird die Ehrlichkeit zur Grobheit, bei dem französischen Glücksritter die Ehre zum hohlen Scheinbild. Riccaut hat nur die Aufgabe, den Tellheim zu heben, denn die Nachricht, die er bringt, richtet der Feldjäger später bestimmter und bündiger aus — für die Handlung wäre er somit überflüssig, und die Theater, die das Stück zur ersten Aufführung brachten, strichen ihn auch, zum Theil wegen der geringen Vertrautheit der damaligen Schauspieler mit dem Französischen, als unnütze Episode ohne Bedenken weg. Aber mit welcher Kunst ist es verdeckt, daß dieser Riccaut wirklich nur dazu da ist, über den Stillstand, den ja der vierte Act (dieser böse Act) zu bringen pflegt, hinwegzuhelfen. Welch eine Persönlichkeit ist aus diesem Lückenbüßer geworden. Wie wahrt seine Verlogenheit immer doch einen Schimmer von Noblesse und Mitleidswürdigkeit, genug, um die arglose Minna zu täuschen! Und welch kostbare Zeichnung ist endlich der niedrigste Charakter im Stück, der Wirth! Stets bleibt er trotz all seiner Jämmerlichkeit komisch. Im ganzen Hause streift er umher, und wo nur eine Neuigkeit auszuwittern ist, ist er da. Jede Minute hält er

zu Rathe, ein geschäftiger Ueberall und Nirgends — denn vermuthlich hat er noch andere Gäste als Minna und den Major und vermuthlich ist er nach den Geheimnissen dieser eben so neugierig wie nach denen des Majors und des Fräuleins von Barnhelm. Eine verwandte Seele findet er in jenem Lakaien der Minna, der nicht einmal weiß, wie seine Herrschaft heißt. Dazu ist er das Echo Anderer, ein Kerl, „als hätte ihn irgend ein Schleichhändler in die Welt gesetzt."

Uebersieht man nun das vortreffliche Ganze noch einmal mit Bezug auf das Bühnenmäßige, dann sind auch in dieser Beziehung die Handlung, die Personen und ihre Motive in großen Umrissen so übersehbar wie es das Theater fordert und doch in jeder Einzelheit so greifbar und sinnfällig wie es keine mindere Bedingung der Bühnenwirkung, bei einem dichterisch und dramatisch so stichhaltigen Werke jedoch eine große Seltenheit ist. Nur eins erscheint auffallend: die Behandlung der Actschlüsse, die anstatt die vorangegangenen Eindrücke kurz und kräftig mit einem Wort und einer Situation zusammenzufassen, die den Zuschauern im Ohr und vor den Augen bleiben, nachwirken und sie zu dem nächsten Act auf den Schwingungen dieser Erregung hinüberleiten können, im Gegentheil wiederholt einen starken Eindruck wieder verwischen. Da man in Lessings übrigen Dramen eine ähnliche Bemerkung machen kann, darf man sich wohl fragen, ob hierin wohl gar eine technische Absicht liegt, oder ob man den Dichter, anstatt ihn zu tadeln, nicht vielmehr verehren sollte, weil er eine pomphafte Tirade vermieden und ohne nach einem Beifall zu geizen, der auch durch eine ganz werthlose, dramatisch ungehörige Schlußphrase entfesseln werden könnte, gerade an so verlockenden Stellen selbst den Verdacht einer bloßen Scheinwirkung von sich abwälzen wollte. Dennoch wäre dieser Grund (wenn es wirklich der den Dichter bestimmende gewesen ist) nicht anzuerkennen, denn das Theater verlangt nun einmal die Hervorhebung alles Wesentlichen, das ganz natürlicher Weise an den Actschlüssen mit besonderem Nachdruck zu betonen ist, und nur darauf kommt es an, ob ein Pfuscher ein prunkvolles Wort ohne Sinn in das Publikum hineinschleudert, oder ob ein wahrhafter Dichter sich

diese technische Erkenntniß zu Nutzen macht. Auch Shakespeare geleitet Hamlet vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Act mit den Worten:

Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam,

und:

Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe —

und Schiller verfährt nicht anders.

Betrachtet man sich die Lessingschen Actschlüsse näher, dann findet man, von dem Inhalt zunächst einmal abgesehen, die Wiederkehr eines bestimmten Motivs in ihnen, das sich aus der Zusammenstellung ergiebt:

In der „Minna von Barnhelm":

I. Act. Werner. So ist der Teufel wohl gar hier los?
Just. Ja wohl, komm nur.
Werner. Desto besser! Nach Persien also, nach Persien.

III. Act. Franziska. Nun, da müssen Sie ja recht sehr ruhig sein, mein Fräulein, wenn Ihnen schon wieder Streiche beifallen.
Minna. Ich bin es auch; komm nur. Du wirst deine Rolle dabei zu spielen haben.

In der „Sara Sampson":

I. Act. Norton. Aber, mein Herr.
Mellefont. Sage nichts! — Laß sehen, ob sie ihre Wohnung angezeigt hat. Hier ist sie. Komm, führe mich.

II. Act. Marwood. Ich gebe mein Vorhaben nicht auf, wenn ich ihn nur erst sicher gemacht habe. Komm!

In der „Emilia Galotti":

III. Act. Claudia. Wo bist du, mein Kind? Ich komme, ich komme.
IV. Act. Odoardo. Kommen Sie, gnädige Frau, Sie werden von mir hören. — Komm, Claudia.

Das auffallend Gemeinsame liegt hier weniger in der äußerlichen Wiederkehr desselben Wortes, derselben Aufforderung, als vielmehr in der Nicht-Beendigung, dem Abschlußlosen eines geführten Gesprächs, der Auflösung des scenischen Bildes und der Einfädelung eines neuen, die Handlung weiterführenden Planes. Bei einigen

der angeführten Scenen ist die Wirkung gleichwohl so stark, daß diese Art zu schließen sie nicht wesentlich entkräftet — was bei anderen fühlbar der Fall ist. So schließt der erste Act der „Minna von Barnhelm" mit dem an sich so drolligen Gespräch Justens mit Wernern schlecht ab, schon deshalb, weil es ein in der Gesammthandlung ganz untergeordnetes Moment, die Rache an dem Wirth, behandelt, die schließlich nicht einmal zu Stande kommt, dann aber auch, weil sich dies Gespräch selbst im Sande verläuft. Auch der zweite Act bringt keinen wirklichen Schluß:

Tellheim. Lassen Sie mich, Minna! (Reißt sich los und ab.)
Minna (ihm nach). Minna Sie lassen? Tellheim! Tellheim!

In der „Emilia Galotti" bringt der so unerhört schwer zu sprechende kleine Monolog des Camillo Rota den Act durch eine im Stück untergeordnete Person mit einem unerwarteten, für die engere Handlung unwesentlichen Motive zu Ende, im zweiten verwischt der Auftritt der Claudia den an sich so vortrefflichen Schluß (Marinelli und Appiani), und kein Act des Nathan schließt ohne daß ein Vorsatz unerledigt, ein Gespräch unbeendet bliebe. Das ist überhaupt das Gemeinsame aller Lessingschen Actschlüsse: er setzt mit ihnen, bald deutlich, bald undeutlich, ein neues Motiv ein, anstatt ein vorhandenes zum Austrag und Abschluß zu bringen; er eröffnet in ihnen leise eine neue Pforte, anstatt die alte sichtbar und hörbar abzuschließen, und oft läßt er uns rathlos zwischen Thür und Angel stehen. Einen eigentlichen Schluß bringen seine Acte fast nie. Es ist möglich, daß er seine Weise für die richtigste Art hielt, den Faden der Handlung weiterzuspinnen — aber man fragt sich doch bei ihm sehr oft: warum schließt dann der Act überhaupt? warum gerade hier? und bei der sonstigen Sicherheit des Meisters in der Beherrschung der theatralischen Technik bleibt dies wirkungslose Mittel jedenfalls befremdlich.

Im Uebrigen ist, wie jedes Wort in diesem Meisterwerk zur Geltung kommt, auch das scenische Bild mit dem rechten Theaterauge erschaut, und der Regie bereitet es keinerlei Schwierigkeiten. Aber sie sollte sich ihre Aufgabe auch nicht gar zu leicht machen, denn es ist lohnend und dankbar, das Stück genau im Geschmacke der Zeit auszustatten. Es giebt in kleineren Städten noch Gast-

häuſer aus dem vorigen Jahrhundert — wer kennt ſie nicht, ihre vier Fuß dicken Mauern, ihre weitläufigen Säle und Corridore, ihre Stuckdecken, ihre Rieſenöfen, ihre mächtigen Glockenzüge? Der neutrale Saal liegt im erſten Stock: durch ſeine breite geöffnete Flügelthür erblickt man die weitausgebuchtete Treppe, die hinauf- und hinabführt. Von dort kommt der Wirth, der den Danziger bringende Kellnerburſche. An den Treppenwänden hängen Gemälde, ſtehen Vaſen, Raritäten, ausgeſtopfte Vögel, große Büſchel getrockneter Blumen und dergleichen. Aus der dritten Scene des dritten Actes, der Erzählung des Wirths geht klar hervor, daß man von Minnas in den Saal führendem Zimmer aus ſofort zur Treppe gelangt. Eine Thür, die etwa zu öffnen wäre, wenn man zur Treppe will, wird nicht erwähnt. Der Saal liegt aber nicht zu ebener Erde, weil der Wirth zu ſagen hat: „Mir war ſchon bange, er würde ſie mit hinabreißen“ und „Das Fräulein blieb an der oberſten Schwelle ſtehen.“ Sieht man nun dieſe Treppe, dann wird die Scenerie, die, wenn die Vorgänge ſich in einem geſchloſſenen Zimmer abſpielen, unklar bleibt, ſofort verſtändlich. Dieſe kleine Hülfe wird die unſterbliche Dichtung doch wohl werth ſein?

Emilia Galotti.

Emilia Galotti, später ausgeführt als „Minna von Barnhelm", deren Entstehungszeit in das Jahr 1765 fällt, ist doch bedeutend früher, schon 1759 entworfen; vollendet wurde sie erst 1772. Vergleicht man sie mit der „Sara Sampson", mit der sie das antike Modell theilt (dort war es die Medea, hier ist es die römische Virginia, die der eigene Vater erstach, um sie den lüsternen Angriffen des Appius Claudius zu entziehen), so erscheint sie ihr an Klarheit und Schärfe der Charakteristik weit überlegen. An Stelle des Gefühlsüberschwangs jener ist männliche Festigkeit und Ruhe, zugleich aber auch eine gewisse Kälte, Künstlichkeit und Spitzfindigkeit der Motivirung getreten, die ihr andererseits verwehrt, ihren Platz neben der „Minna" zu behaupten, deren Plan an Klarheit, deren Personenzeichnung an Einfachheit und Wahrheit, deren Farbengebung an Frische und Wärme auch nicht den geringsten Wunsch unerfüllt läßt. Aber das Werk eines großen Meisters der Menschendarstellung und der Bühnentechnik ist sie gleichwohl, und in ihrem bedeutendsten Act, dem vierten, könnte, wie in der ganzen Gestalt der Orsina nur ein Blinder Lessings Dichterthum verkennen. Dachte er selbst von seinem Schaffen auch gering: was thut das? Figuren wie der Tempelherr, wie Tellheim, wie Minna und Orsina, hat nicht der grübelnde Verstand Stück für Stück zusammengesetzt — sie sind organisch, sie sind, wenn auch langsam und unter der aufmerksamen Pflege des klugen Kopfes geworden und gewachsen.

Das schließt nicht aus, daß die Kinder seiner reifen Jahre alle die Züge des Vaters tragen, eines der erleuchtetsten Geister aller Zeiten, daß die Dialektik in ihnen die Fähigkeit ein großes Gefühl voll und hinreißend zu äußern zurückdrängt und daß ihr großer Erzeuger sie am Liebsten in seinen Antithesen sich bewegen und ein geistiges Schachspiel ausführen läßt. Diese Herrschaft des Verstandes waltet auch in der ganzen Emilia, nicht immer zum Heil für die dramatische Entwicklung. In gewisser Weise ist das Recht des Verstandes über die Leidenschaft sogar Thema des Stücks, ein echt Lessingsches Thema: Der Kopf soll das Herz gefangen nehmen! Geschieht das Gegentheil, geht das Herz mit dem Verstande davon, dann giebt es fast immer ein Unglück — in der „Emilia Galotti" immer. Dies Stück hat wie kein anderes den Verstand zur Voraussetzung, ist wie kein anderes auf den Verstand basirt. Denn was geschieht? Der Kammerherr Marinelli will seinem Prinzen die Braut des Grafen Appiani zuführen; um den Plan auszuführen bedient er sich eines italienischen Mittels: der Briganten. Das ist sehr einfach, und der ganze Vorfall wäre wahrscheinlich ohne viel Aufsehen zu erregen abgelaufen — wenn nicht der Prinz selbst durch einen Streich der Leidenschaft dafür gesorgt hätte, das ganze Gebäude über den Haufen zu stürzen. Ohne seinem Helfershelfer etwas davon mitzutheilen, besucht er die Messe bei den Dominikanern. Dort hofft er Emilien zuversichtlich zu finden, und er findet sie wirklich. Er verräth ihr seine Absichten, unzweideutig, dringlich, ungestüm. Aus diesem Begegniß entspringt die Erregung, in der Emilia uns zum ersten Mal im Stücke entgegentritt. Sie und die Mutter wissen jetzt, was sie von dem Prinzen zu fürchten haben. Darum ist ihnen Beiden auch der Zusammenhang jenes Angriffs auf den Wagen und der Ermordung des Appiani mit der Bergung der Geretteten auf dem Schlosse Dosalo sofort schrecklich klar, darum kann Claudia dem Marinelli das Wort „Kuppler" ins Gesicht schleudern, und als der Vater die Tochter fragt „Was nennst Du Alles verloren? — Daß der Graf todt ist!" kann diese antworten „Und warum er todt ist." Man streiche jene Scene in der Kirche, und dieser Verdacht mag vielleicht einmal auftauchen, nie

aber kann er eine so furchtbare Gewißheit annehmen. Der Prinz war seinem Gefühl, seiner Leidenschaft gefolgt; er brachte das Herz in das Spiel, das nur der kalte Calcül hätte leiten dürfen, und verdarb dadurch Alles, Alles, ja, er führt dadurch das Ende indirect selbst herbei. Denn noch mehr: wäre jene Begegnung ungeschehen geblieben, so hätte die kluge Orsina gar kein Mittel, um den Tod des Grafen und die Anwesenheit der Galotti's auf dem fürstlichen Schlosse zu verknüpfen. Sie ahnt nicht das Mindeste, als sie nur erst von Appianis Tode weiß. Kaum hört sie aber den Namen der Emilia nennen, da erhellt sich ihr Alles blitzartig. „Der Prinz ist ein Mörder, des Grafen Appiani Mörder" — denn: „mit dieser Emilia Galotti hat der Prinz heute Morgen in der Halle bei den Dominikanern ein Langes und ein Breites gesprochen. Das weiß ich; das haben meine Kundschafter gesehen. Sie haben auch gehört, was er mit ihr gesprochen." Diese Entdeckung führt aber noch weiter: durch die Orsina erfährt der alte Odoardo, was geschehen, und was ihm, um das Uebel nicht noch schlimmer zu machen, weder Mutter noch Tochter mitgetheilt haben würden. Sie faßt es klar dahin zusammen „Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe, des Nachmittags hatte er sie auf seinem Lust — Lustschlosse". Diese Enthüllung bringt den Alten außer sich, er sucht nach einer Waffe, Orsina giebt ihm ihren Dolch, denselben Dolch, der Emilien durchbohrt. Alles dies bliebe ohne den einen übereilten Schritt der Leidenschaft seitens des Prinzen ungeschehen.

Aber noch Andere stürzt das brausende Herzblut in's Verderben. Appiani vermag nicht, den Hohn des Marinelli mit der kalten Verachtung auszuhalten, die dieser Sorte Menschen gegenüber einzig und allein am Platze ist. Als der Höfling in unverschämter Nonchalance von dem Aufschub der Ceremonie, von den guten Eltern ꝛc. spricht, läßt er sich hinreißen, und seiner Beleidigung („Sie sind mit Ihrem Ja wohl — ja wohl ein ganzer Affe") folgt die Ausforderung auf dem Fuße. Der Zweikampf schiebt sich freilich hinaus, aber die Kränkung hat der feige und boshafte Marinelli ihm nicht vergessen. Er kommt sogar in der

zweiten Scene des dritten Actes auf das Wort zurück. („Wer hatte Sie die Affen so kennen gelehrt?") So gewiß es nun vorab nicht in Marinellis Plane lag und liegen konnte, den Grafen bei dem Angriff auf den Wagen aus dem Wege räumen zu lassen, so gewiß wurde es sein Plan, nachdem Appiani ihn beleidigt. Als er die Schüsse hört, weiß er: draußen fällt mein Feind. „Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Massa wollten und nun noch einen weitern Weg müssen." Ein Gran Mäßigung auf des Grafen Seite — und der ganze tragische Ausgang wäre nicht da.

Am Verderblichsten aber wirkt die allerdings von Zwang und künstlicher Uebertreibung nicht freie Leidenschaft im Odoardo, und seine That, der Tochtermord, ist seit dem Erscheinen des Werks der Gegenstand mannichfacher, oft sehr scharfsinniger und eingehender Untersuchungen und, mehr in unsrer als zu Lessings Zeit, auch schwerer Zweifel gewesen. Es muß in der That auffallen, daß der Mann, der sich die zerrüttete Ordnung wiederherzustellen anheischig macht, das Messer anstatt auf den Schlächter auf das Opfer zückt. Denn daß er bei einiger Ueberlegung keine andere Möglichkeit als die Schande oder den Tod seines Kindes vor Augen sehen sollte, ist nicht denkbar. Emilia selbst setzt ihm in ihrer ruhigen Art auseinander, um was es sich allein handeln kann: um Gewalt oder Verführung. Der Gewalt ist sie selbst auf's Aeußerste zu widerstehen entschlossen. Auch handelt es sich nicht etwa um eine momentane Gewalt, der die Tochter wie der Vater hätte weichen müssen. „Er reißt dich aus unsern Armen" sagt Odoardo, „und bringt dich zur Grimaldi." Emilia: „Reißt mich? bringt mich? — Will mich reißen, will mich bringen: will! will! — Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!" Es bliebe also nur die Verführung. Sehen wir einmal davon ab, was Emilia selbst von ihrer Widerstandsfähigkeit hält und versetzen wir uns lediglich auf den Standpunkt des Odoardo. Ist denn jeder Ausweg verschlossen? Giebt es denn in Guastalla nicht auch noch ordentliche Menschen, die das Hofleben nicht verderbt hat, unter deren Obhut Emilia hätte bleiben können? Muß sie denn durchaus der Verführung ausgesetzt sein?

Ja, muß sie denn durchaus länger, als die Farce der gerichtlichen Untersuchung dauern kann, in Guastalla bleiben? Ist kein Weg zur Flucht offen? Alles offene Fragen und nirgends die Unmöglichkeit der Rettung, wohlverstanden die Rettung vor der Verführung — da die Gewalt nach Lessing selbst nun einmal ausgeschlossen ist. Tödtet Odoardo die Tochter gleichwohl, um sie vor einer problematischen und unwahrscheinlichen Schande zu bewahren, so begeht er damit auf alle Fälle eine Uebereilung, eine rasche Jünglingsthat, die der Dichter aus der Gemüthsanlage des Mannes, der ein alter Brausekopf ist, zwar zu motiviren versucht hat, die aber nicht hindern würde, das Ende als ganz untragisch und undramatisch hinstellen, wenn nicht etwa Emilia selbst sich schuldbewußt fühlte und damit ihren Tod rechtfertigte. Hier ist der springende Punkt, und es ist für mich nicht im Mindesten zweifelhaft, daß, so wenig Lessing dies auch herausgearbeitet hat, Emilia sich in ihrem dunklen, aber richtigen Gefühl vor dem verführerischen Zauber, der von der Persönlichkeit des Prinzen ausgeht, nicht sicher weiß. Es ist schon fraglich, ob ein Mädchen in der Kirche, am Hochzeitstage, es ruhig ertragen hätte, von einem Zudringlichen, er sei auch wer er sei, belästigt zu werden, ob sie nicht ihre Scheu vor dem Scandal überwunden und wenn sie selbst sich nicht zu schützen wußte, die Nächstsitzenden um Hülfe angegangen hätte, um den frechen Menschen gebührend in seine Schranken zurückzuweisen; es ist aber vollends unglaublich, daß dasselbe Mädchen sich unmittelbar darauf bei dem Verlassen der Kirche zum zweiten Male beleidigt sehen und sich „in der Halle bei der Hand ergriffen fühlen sollte," ohne, wenn sie anders ihren Bräutigam wahrhaft liebt und auf Ehre hält, sich dieser offenbaren Schmach energisch zu erwehren — wenn nicht dieser Zudringliche Eindruck auf die Seele des Mädchens gemacht hat, wenn sie nicht wollend oder nicht unter seinem Banne steht. Und wie spricht Emilia Galotti von ihrem Angreifer zur Mutter? „Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblicke —". Claudia: „Wen, meine Tochter?" — Emilia: Rathen Sie, meine Mutter, rathen Sie. Ich glaubte, in die Erde zu sinken. Ihn selbst." — Claudia: „Wen, ihn selbst?" — Emilia: „Den Prinzen."

Wie bezeichnend ist dieses: Ihn selbst! Man sollte denken, nur der Geliebte, der Bräutigam wäre „er selbst"; aber auch ein beliebiger Dritter, auch der Prinz von Guastalla, der dieses Mädchen und *den* dieses Mädchen ein einziges Mal, in jener Vegghia bei dem Kanzler Grimaldi gesehen hat? Würde Graf Appiani für Emilia Galotti, „er selbst" gewesen sein? Sie nennt ihn „Herr Graf", sie spricht von ihm als ihrem „guten Appiani", es herrscht zwischen den beiden Verlobten ein Ton ehrerbietiger Reserve, aber niemals flammt Herz in Herz.

Seltsamer Weise ist dies unter den Vielen, die sich unmittelbar nach dem Erscheinen des Werkes über die „Emilia Galotti" kritisch vernehmen ließen, nur Wenigen aufgefallen, denn die Zeitgenossen ehrten Lessing eben, wie es in jenem schönen Schiller-Goetheschen Xenion heißt „wie einen der Götter"; aber ein scharfsinniger Beobachter, Jacob Mauvillon, dessen Besprechung in der „Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Literatur" (Lemgo 1772) in dem überaus verdienstvollen Sammelwerk von Julius W. Braun „Lessing im Urtheil seiner Zeitgenossen" abgedruckt ist, bemerkt doch: „Man könnte wohl mit der Emilia über den Tod des Appiani betrübt sein, wenn man recht eigentlich wüßte, wie zärtlich sie ihn liebte," und dem guten alten Wandsbecker Boten, Matthias Claudius, kommt das Bedenken, das er in seiner biderben christlich-germanischen Art äußert: „Eines kann ich mir in diesem Augenblick nicht recht auflösen, wie nämlich die Emilia so zu sagen bei der Leiche ihres Appiani an die Verführung eines andern und dabei an ihr warmes Blut denken konnte. Mich dünkt, ich hätte in ihrer Stelle halb nacket durch ein Heer der wollüstigsten Teufel gehen wollen, und keiner hätte es wagen sollen mich anzurühren" — ein Wort, das der gesundesten Empfindung entspringt. Es ist nur seltsam, daß Keiner sich vernehmlicher fragte: warum scheut sich denn Emilia, warum fürchtet sie sich vor einer solchen Probe? Sollte ihre Liebe zum Grafen doch nicht über allen Zweifel erhaben sein? Und noch seltsamer ist es, daß man diese Bedenken hegen, sie wieder fahren lassen und, ohne Emiliens Liebe zu Appiani zu verdächtigen, ihre Tödtung durch den Vater so pathetisch vertheidigen kann, wie es J. Christian Bock in dem

ſelben Wandsbecker Boten, der Nummer vom 16. Mai 1872, mit folgendem, bei Braun abgedruckten Gedichte thut:

Wo iſt das Weib, das Unmuth blickt?
Weil ich die Roſe brach, eh ſie der Sturm entblättert!
Und wenn ſie alle Welt vergöttert —
Hier ſteh' ich! Ha! Sie trete her!
Ich habe keine Tochter mehr,
Und doch — bei Gott! würd' ich mich ſchämen
An Kindesſtatt ſie anzunehmen.

Wo iſt der Mann, dem ich zu früh
Die Roſe brach? eh ſie der Sturm entblättert!
Und hätt' er eine Monarchie
Und würd' er von der Welt vergöttert —
Bei Gott! ſchwör' ich's, den feigen Knaben,
Ich möcht' ihn nicht zum Kriegsknecht haben!
Das kann er nicht, er kann allein
Bandit und Marinelli ſein!

Hab' ich ein Räthſel euch beſchworen?
Ein Wort — und Unſchuld heißt's — dies eine Wort verbirgt's!
Und nur die geht, wird einmal nur verloren!
Ihr Weiber wirkt's? Ihr Männer wirkt's? — —

Wie wunderlich wird hier das richtige Gefühl vom Ziel verſchlagen! Pomphafte Declamationen thun es freilich nicht. Aber je ſchärfer man hinſieht, deſto deutlicher wird das Bild. Appiani, der ernſte, edle Mann, iſt kein feuriger Liebhaber. Wenn dieſe Verbindung Emiliens ganzes Glück ausmachte, wenn dieſer Mann ihr ganzes Herz ausgefüllt haben würde, konnte ſie nach ſeinem Tode ſo ruhig ſein, wie ſie es in Wirklichkeit iſt? In der erſten Beſtürzung, nachdem der Ueberfall geſchehen, ſpricht ſie mehr von ihrer Mutter als ihrem Verlobten. Und als nun der Prinz ſie in Empfang nimmt und die feinen, beſtrickenden Worte an ſie richtet, die mit den vieldeutigen Wendungen ſchließen:

Nur kränke mich nicht ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumſchränkteſten Gewalt, die Sie über mich haben. Nur falle Ihnen nie bei, daß Sie eines andern Schutzes gegen mich bedürfen. Und nun kommen Sie, mein Fräulein, — kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen —

da folgt ſie demſelben Manne, der ſie bereits zweimal be-

leidigt hat, wie es heißt „nicht ohne Sträuben“ in's Gemach. Sie folgt ihm wirklich. Auch hier wieder so ruhig, so ergeben? Hätte nicht eine Andere Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, nur um diesem Menschen zu entgehen, sei er auch zehnmal der Obherrscher von Guastalla? Es ist nicht anders: er, der liebenswürdige, schöne junge Prinz hat sie fascinirt, sie folgt ihm wie der bezauberte Vogel der Schlange. Sie fühlt sich ihm gegenüber wehrlos; was Odoardo nicht wissen konnte, sie weiß es. Als der Vater ihr bekennt: „Ich ward auch so wüthend, daß ich schon nach diesem Dolche griff, um Einem von Beiden — Beiden! — das Herz zu durchstoßen“ — da fällt sie rasch ein „Um des Himmels willen nicht, mein Vater!“ — Um des Himmels willen nicht! — Wozu nun plötzlich diese Bewegung? Was liegt ihr an dem Leben dieses Lasterhaften? Warum will sie ihn schonen? Warum schiebt sie sich als Opfer vor? Der Abend bei den Grimaldi kommt ihr in die Gedanken, an dem sie ihn zuerst sah. „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für Nichts, ich bin für Nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter — und es erhob sich in meiner Seele so mancher Tumult, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten.“ Das ist entscheidend, denn dort sah Emilia den Prinzen zum ersten Male. Wären diese Worte nur eine theoretische Spielerei — der Tod der Emilia wäre so undramatisch und untragisch wie möglich.

Gesetzt nun aber auch, für Emilia Galotti läge dieselbe Nothwendigkeit zu sterben vor wie für jene römische Virginia, der der eigene Vater, um sie vor der Schande zu retten, „den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte“ — erlangt Odoardo Galotti, der doch von dieser inneren geheimen Verschuldung der Tochter, dieser Gedankensünde, dieser ihrer gewissen Furcht vor dem Fall nichts weiß, damit auch das gleiche Recht wie der alte Virginius sie zu tödten? Geben wir einmal zu, daß Lessing Alles gethan hätte uns seine rauhe Tugend, sein brauseköpfiges Naturell begreiflich

zu machen und ihm eine raſche und übereilte That aus ſittlichen Bedenken zuzutrauen, ſo würde doch eine ſolche bloß *ſubjective*, aus einer blos individuellen Auffaſſung und Gemüthsanlage geſchöpfte Motivirung natürlich nicht genügen, die Kataſtrophe und den Untergang eines Helden oder einer Heldin herbeizuführen, der eben *nothwendig* ſein, d. h. unter *allen Umſtänden*, nicht unter bloß perſönlichen Bedingungen begründet ſein muß. Und hier liegt nun in der That ein nie ganz zu beſeitigendes Bedenken. Denn abgeſehen davon, daß die objectiven Bedingungen für Emiliens Untergang von uns ſelbſt erſt mit einer gewiſſen Mühe aus den Verhältniſſen zuſammengeſucht werden müſſen, daß ſie uns alſo nicht in jedem Augenblick klar und zwangvoll fühlbar werden, daß Odoardo vollends, da er ſie nicht kennt, von ihnen gar nicht geleitet werden kann, reichen auch die aus ſeinem *Temperament* zu gewinnenden Gründe nicht ſo weit, um den tödtlichen Streich, den er führt, genügend zu erklären. Ihre Logik wenigſtens — es iſt hier ſelbſtredend nur von der Logik des Gefühls die Rede — iſt die unſtichhaltigſte und ſprunghafteſte der Welt. Als Odoardo den Dolch aus den Händen der Orſina empfing, war ihm daſſelbe Ziel geſteckt, das die verſchmähte Geliebte ihm beſtimmt hatte: das Herz des Prinzen. Das lag auch nahe, und auf dieſen Gedanken kommt er in der fünften Scene des fünften Acts auch zurück, als er einen raſchen Griff nach dem Schubſack thut, der den Dolch verbirgt. Erſt während dieſes Geſprächs fällt er in Gedanken und faßt den Plan, Emilien ſelbſt durch den Tod allen Gefahren zu entreißen. Aber welche Gründe bringt ihm dieſe ſelbſt entgegen? Das Wort, „ihre Unſchuld ſei nicht über alle Verführung erhaben", hat die Tochter bereits ausgeſprochen und der Vater hat nicht zugeſtoßen, ja, er hat ihr den Dolch, als ſie ihn ſelbſt auf ſich zückte, wieder entriſſen. Unmittelbar vorher hat ſie überdies mit der größten ſittlichen Kraft erklärt: „Was nennen Sie ruhig ſein? Die Hände in den Schooß legen? Leiden, was man nicht ſollte? Dulden, was man nicht ſollte?" und Odoardo hat ihr erwiedert:

> Ha! wenn du ſo denkſt! — Laß dich umarmen, meine Tochter!
> Ich hab' es immer geſagt: Das Weib wollte die Natur zu ihrem

Meisterstück machen. Aber sie vergriff sich im Thone, sie nahm ihn zu fein. Sonst ist Alles besser an euch. — Ha, wenn das deine Ruhe ist, so habe ich meine in ihr wiedergefunden.

Nach dieser Beruhigung über die Gesinnung seiner Tochter, die ihm nie hätte zweifelhaft sein sollen, hätte ihn der ganz jäh und unvermittelt folgende Umschlag in Emiliens Worten, ihre Hindeutung auf das Fest bei den Grimaldi entweder stutzig machen und ihn veranlassen müssen, der Sache auf den Grund zu dringen (in welchem Falle sein Verhalten dann psychologisch begreiflich und hinlänglich begründet sein würde), oder, that es dies nicht, nicht aufs Neue derart verwirren und beeinflussen dürfen, daß er allein daraufhin, auf dies Wort gestützt zum Todesstreich ausholte. So fein die Scene sonst gearbeitet ist: gerade hier, an der entscheidendsten Stelle vermißt man den unvermeidlichen Zwang, und weder die Logik Odoardos überzeugt, noch ist seine Leidenschaftlichkeit, seine innere Rathlosigkeit, die doch keinen andern als diesen äußersten Entschluß vor sich sieht, stark genug betont, um uns Alles von ihm erwarten und hinnehmen zu lassen. Hier hätte des Dichters Seele mit denen seiner Geschöpfe sieden und wallen müssen, statt dessen streift uns ein kühler Verstandeshauch und mindert die Erschütterung, die uns ergreifen will. Lessing, innerlich selbst nicht überzeugt, vermag darum auch uns nicht zu überzeugen. Bei alledem muß man sich wundern, mit welcher Klugheit diese Schwächen verdeckt sind. Das letzte Ergebniß bleibt also, daß weder die objectiven Gründe für den Odoardo (da er sie nicht kennt) ausreichen, noch die subjectiven stark genug sind, daß trotzdem aber der Weg, den er einschlägt, ohne sein Wissen, für Emilien der richtige ist. Denkt man sich aber einmal ihre längst die Seele durchwuchernde geheime Neigung zu dem Prinzen fort, oder glaubt man an diese nicht: dann wäre der Ausgang ganz und gar fehlerhaft. Daß diese Neigung nicht noch deutlicher ausgesprochen, daß Odoardo nicht von ihr unterrichtet ist, ist zwar auch schon anstößig, aber dieser Fehler würde Nichts gegen den andern bedeuten, daß Emilia ohne alles Schuldgefühl lediglich als Opfer der „rauhen Tugend" ihres Vaters fallen sollte.

Die dramatische Oekonomie, die Geschlossenheit der Handlung,

die übersichtliche Führung der Intrigue ist im Uebrigen über jedes Lob erhaben, nur fehlt es in ihrem äußerlich glatten Fluß nicht an künstlichen Mitteln, die Handlung zu fördern, Mitteln, die ihre innere Nothwendigkeit erschüttern und die doppelt fühlbar werden, wenn sie sich auf Kosten der psychologischen Wahrscheinlichkeit gerade in einer einschneidenden Wendung der Handlung geltend machen. Dahin gehört einmal der Umstand, daß der Bediente Pirro den Angelo, dem er doch nicht über den Weg traut und von dem er das Schlimmste vermuthen darf, dennoch bis ins Kleinste von der Hochzeitsfahrt, der Begleitung der Brautleute, der Stunde der Trauung unterrichtet (Umstände, ohne deren Kenntniß Marinellis Anschlag schwerlich geglückt sein würde), ohne doch Mitschuldiger des Verbrechens werden zu wollen, und daß er erst, nachdem Alles bereits gesagt ist, fragt, warum denn Angelo diese Erkundigungen eingezogen. Zweitens aber, daß Marinelli sich bereit findet, der Orsina, die gehen will, „mit dieser Bedingung einen Theil der Wahrheit zu sagen", was gar nicht nöthig gewesen wäre, gar keinen Sinn und für das Stück die weittragendsten Folgen hat. Denn dieser „Theil der Wahrheit", Emiliens Anwesenheit auf Dosalo, weiht die Gräfin urplötzlich in alle Kabalen des Prinzen und seines Helfershelfers ein und hat indirekt den Tod der Emilia zur Folge.

Auch ein Geschöpf der künstlichen Ueberlegung, insofern es sich um ihre Einfügung in das Drama überhaupt handelt, ist die Orsina: aber ein wahrhaft glänzendes. Ursprünglich in dem Plan des Stücks nicht vorgesehen und von Haus aus rein episodisch tritt sie gerade in eine Lücke der Handlung, in den gefährlichen vierten Act und wird nun mit den Geschicken der Hauptpersonen sofort und so fest verknüpft, daß es den Anschein hat, als wären sie nie getrennt gewesen, als wäre die Gräfin zum Ganzen durchaus unentbehrlich. Lessing versteht es eben außerordentlich, ein Drama auszudehnen (Vergl. „Miß Sara Sampson") und gerade wo die Handlung zu ermatten droht, einen neuen Hebel des Interesses anzusetzen. Wie er den einfachen Stoff des „Nathan", der nicht einmal eine neue Handlung bringt, sondern sich nur mit der Erklärung und Enträthselung früherer Begebenheiten beschäftigt, für die breite

Dauer eines fünfactigen Dramas entfaltet hat, ist wahrhaft staunenswerth. In der „Minna von Barnhelm" füllt die lediglich episodenhafte Figur des Riccaut den vierten Act, in der „Emilia" die in die Geschicke bedeutsam eingreifende und das Drama zum Ende fördernde Orsina, die aus den Händen des um eine Aushülfe verlegenen Dichters nicht entfernt als matte, armselige Lückenbüßerin, sondern als eine der fesselndsten, interessantesten Frauengestalten des deutschen Dramas hervorgegangen ist. Die noch etwas starren Züge der Marwood gewinnen in der Orsina individuelles Leben, und so ist sie das Vorbild der zahllosen weiblichen Doppelnaturen unserer dramatischen Literatur geworden, der Gefallenen mit dem guten Herzen, der Messalinen mit den zwei Seelen in der Brust, der Buhlerinnen, die es eigentlich nicht sein wollen, von der Milford bis herab zur Fürstin Udaschkin des Freytagschen „Waldemar" und der Pompadour des Brachvogelschen „Narciß". Orsina hat das Unglück eine durch und durch unharmonische Natur zu sein. Wie mit ihrer scharfen Logik, ihren geistvollen Paradoxen so verläßt sie auch mit der furienhaften Wildheit ihrer Leidenschaft, der natürlichen Kehrseite ihrer Verstandesschärfe, den dem Weibe bestimmten Kreis des Empfindens. Sie bewegt sich unaufhörlich in Gegensätzen. „Mit dem lustigsten Wesen sagt sie die melancholischsten Dinge und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene." Vom Lachen zum Weinen, vom Stolz zur Schwermuth ist bei ihr nur ein Schritt. Ein solches Weib kann einen jungen, temperament- und geistvollen Lüstling wie den Prinzen wohl auf kurze Zeit blenden, nie aber auf die Dauer fesseln. Das weiß sie sehr wohl. Sie ist eine unheimliche Natur, sie stößt ab, aber sie ergreift wieder, weil sie sich des Unglücks ihrer Natur und ihrer Stellung bewußt ist. Es liegt eine katzenartige Grausamkeit in der Art, wie sie dem Odoardo die Wahrheit enthüllt: Appianis Tod und die Gefahr seiner Tochter. Sie „schüttet ihren Tropfen Gift in einen Eimer", sie läßt den Alten das furchtbare Schicksal „zusammenbuchstabiren". Und in diese widrigen Züge, in denen sich zugleich der ganze Triumph über ihren eigenen Scharfsinn ausspricht, mischen sich die edelsten Regungen des Herzens, große

Gefühle, feine und tiefe Gedanken. Es hat etwas Erschütterndes, die Frau, die mit philosophischem Geiste den Plunder der Eitelkeit verachtet, im Glanz der kostbarsten Stoffe, der Perlen und Edelsteine auf Dosalo ihren unbeachteten Einzug halten zu sehen. Denn so, Willens oder doch versuchend, den Prinzen auf's Neue als Weib zu fesseln (nicht etwa als Philosophin) hat sie zu erscheinen. Es wäre darum grundverkehrt, ihre Wangen in des Gedankens Bläße, ihre Gestalt in das Schwarz der Lebensverachtung zu kleiden — die capriciöse Verirrung einer klugen Schauspielerin. Die Rolle verlangt eine durchgereifte Kunst. Nie darf die Anfängerschaft und die bloße Routine in ihr auf der Bühne herumtasten oder sich spreizen. Der Dialog hat tausend Fallstricke, in denen sich Ungeschick und Dummheit verfangen können, und nur ein großes und feuriges Empfinden erschöpft die Raserei, mit der Orsina sich der Vorstellung der Rache an dem Verräther hingiebt:

> Wenn wir einmal Alle — wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir Alle, in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir Alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, — um das Herz zu finden, das der Verräther einer Jeden versprach und Keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte! —

Es ist das Leidenschaftlichste, was Lessing je geschrieben.

Auch die „Emilia" ist die Zeichnung eines Meisters, lebhaft und natürlich, in ihrer italienischen Sinnlichkeit mit sicherer Hand von der empfindsamen Sara, der deutsch-gemüthvollen Minna geschieden. Daß sie bei ihrer letzten großen Scene mit dem Vater über „Ruhig sein können und ruhig sein müssen" wie über die Nothwendigkeit ihres Sterbens philosophirt, ist freilich schade und ein specifisch Lessingscher Zug. Immer kühlen die Gedanken bei ihm auch die heißesten Wogen der Leidenschaft, nie ergießt sich der Strom der Empfindung, ohne durch den Verstand in Weg und Richtung gewiesen zu werden. Die Mutter nennt sie die Furchtsamste und Entschlossenste ihres Geschlechts — es sind die Züge von Vater und Mutter, Odoardos Raschheit im Handeln, die Verzagtheit der Claudia, die nur das natürlichste, das Muttergefühl, aus ihren engen Grenzen zu bewegen vermag. Das Bild Appianis ist ein wahres Cabinetstück und trotz des bescheidenen

Platzes, den es in der Oekonomie des Stückes einnimmt, mit der größten Vollständigkeit ausgeführt. Nicht ist einseitig nur der Melancholiker in ihm betont, in dessen trüber Stimmung die tragischen Ereignisse gleichsam ihre Schatten vorauswerfen, auch Appianis Verbindung mit der Familie Galotti ist vortrefflich motivirt, denn auch durch *sein* Wesen geht der Posazug des achtzehnten Jahrhunderts: „Ich kann nicht Fürstendiener sein." Er hält sich vom Hofe fern, ist sein eigener Herr, ein Mann republikanischer Ideale, minder rauh aber nicht weniger ernst als Odoardo, der auch seinerseits jede Berührung mit der Hofsphäre, nur noch ärger, wie die Pest scheut. Die beiden Männer verstehen und lieben sich. „Was sollte der Graf hier?" sagt Odoardo. „Sich bücken und schmeicheln und kriechen und die Marinellis auszustechen suchen?", und „Welch' ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater", ruft Appiani aus. Ist aber Odoardo ein Emporkömmling, der Mann seiner Verdienste, demokratischen Schlages, etwas derb, so ist Appiani der geborene Aristokrat, fein, vornehm, zurückhaltend, voll kalter Verachtung der „Marinellis". Der Selbständigkeit und Zurückgezogenheit seiner Stellung und seines Handelns entspricht es, daß er „seine Gebieterin nach seinen Thälern von Piemont führen", eine idyllische Einsamkeit aufsuchen, daß er die Geliebte, „so wie sie da ist", ohne Putz, „das Haar in seinem eignen braunen Glanze", sehen will — Züge, aus denen sich seine eigne Erscheinung schaffen läßt: ohne Pracht, das Haar ungepudert. Seinem weichen Hange zur Melancholie anderseits entspricht die Nachgiebigkeit gegen seine Freunde, sein Versprechen, den Prinzen von der Heirath zu benachrichtigen. Und es ist für den Schwermüthigen charakteristisch, daß er, einmal um seine Ruhe gebracht, sogleich auch (wie Hamlet) *sehr* leidenschaftlich wird und kurz vor der Hochzeit ein Duell zu beschließen die Uebereilung begeht.

Die vollkommensten Gegensätze dieser beiden vortrefflichen, aber jeder in den Schwächen seines Temperaments befangenen Charaktere sind der Prinz und Marinelli, die eigentlichen Vertreter des Hoflebens. Appiani ist der Verlobte der Emilia, der Prinz ist der Mann, der ihr Herz bestrickt hat. Ist jener ernst

und schwer, sogar am Tage der Hochzeit, so blüht der Prinz in elastischer Jugendlichkeit und stiehlt sich mit unwiderstehlicher Schmeichelkraft in die Herzen der Weiber. Er ist der geborene Verführer. Dem Zauber seiner Erscheinung hilft sein Geist, sein künstlerischer Anhauch, seine Noblesse, bei niedrigen Seelen wohl auch sein Rang nach. Er ist ein Freund und Kenner alles Schönen und, wie die Scene mit Conti beweist, der sich ihm gegenüber eine ziemlich unverblümte Sprache gestatten darf, ein leutseliger Herr. Nur achtet er Nichts, wenn seine Leidenschaft ihn übermannt. Dann verliert er den Kopf, die Sicherheit seines Auftretens, und schwankt haltlos von einem Extrem zum andern. Die Gewährung des Bittgesuchs der armen Emilia Bruneschi, eine Eingebung seiner verliebten Laune, wird hinfällig, sobald die Aussicht auf die Erfüllung seiner neuen leidenschaftlichen Wünsche sich trübt; das furchtbare „Recht gern" eröffnet uns einen grauenvollen Blick in eine von frechem Leichtsinn geleitete Regierung, für die das Leben der Unterthanen nicht viel mehr ist als „Fliegen in der Hand des müß'gen Knaben". Schiller hat seinem Haß gegen die Despotenwillkür in „Kabale und Liebe" glühendere Farben geliehen — aber auch Lessing führt in der „Emilia" schneidende Waffen. Dort verderben der Präsident und die Kalb und Wurm das arme Land, hier thun es ein liebenswürdiger junger Mann und ein gewöhnlicher Durchschnittshofmann, kein „Teufel", wie der Prinz ihn zu seiner Entschuldigung nennt, kein Mann tiefer schwarzer Pläne — eine feile Seele wie hundert andere auch, eine Maulwurfsnatur, ein stiller Minirer. Marinelli ist weder übertrieben klug noch ein außerordentlicher entschlossener Bösewicht. Wie viele seines Gleichen, die um den Thron kriechen (Odoardo spricht, wohlbemerkt, von „den Marinellis", er macht einen Gattungsbegriff aus dem Namen), ist er niederträchtig, bösartig, heuchlerisch, kriechend, feige. Alle Ecken und Kanten, alles eigentlich Charakteristische abzustreifen ist bei der Darstellung dieser Rolle das anzustrebende Ziel des „Charakter"-Darstellers. Eine heilsame Entsagung, die nicht oft geübt wird. Wenn ein Schauspieler, um Abwechslung in die Rolle zu bringen, nach dem Schuß und beim Anblick von Emiliens Leiche

Gewissensbisse verräth, so ist das eben so verkehrt, als wenn ein anderer, nachdem er von Angelo Appianis Verwundung erfahren, ruhig wie ein Stoiker bleibt. Marinelli hat weder ein empfindliches Gewissen noch hat er Muth. Darum überfällt ihn nach der Nachricht von dem Ausfall des Bubenstücks doch eine gewisse Angst. „Dieser Tod! Was gäb' ich um die Gewißheit!" Denn ist Appiani nur verwundet, so würde es, da dieser ohnehin Verdacht hatte und den Hauptbanditen, den Angelo, kennt, ein Leichtes sein, den ganzen Plan zu entdecken und den Thäter, trotz der schlechten Justiz der italienischen Duodezstaaten des vorigen Jahrhunderts, an's Messer zu liefern. Das würde dem Marinelli wenig taugen. Der ganzen Niedrigkeit seines Charakters entspricht auch sein Ausgang im Stücke. Lessing würdigt ihn keiner ergreifenden Buße. Er läßt den elenden Gesellen, der mit seiner gemeinen Klugheit sein erbärmliches Dasein poussirt und andere verderbt hat und der eines tragischen Todes nicht werth ist, kleinlaut hinwegschleichen. Nach der „poetischen Gerechtigkeit", einer wahrhaften Sühnung der Schuld wird man vergebens suchen. Sie ist freilich für zahllose Aesthetiker und Literarhistoriker ein Dogma. Aber wozu soll sie die Kunst üben, da doch das Leben sie nicht übt? In der „Emilia Galotti" fehlt sie ganz und gar.

Die sehr verbreitete Neigung unserer heutigen Schauspieler, zu rasch und zu leise zu sprechen, ist, wie wohl kaum betont zu werden braucht, bei Lessing ganz besonders vom Uebel, am Meisten bei der „Emilia Galotti". In diesem sorgfältigsten aller Dialoge, in dem Nichts überflüssig ist, in dem der Dichter mit jedem neuen Wort auch schon eine neue Stellung in der Entwickelung des Dramas einnimmt, können wir nur langsam alles Einzelne genießen. Wie albern und geistlos erscheint es, in einem solchen Werke in flottester Conversationsmanier den ersten, in kurzen Absätzen vorrückenden Monolog pausenlos herunterplappern oder den Prinzen etwa, nachdem er auf das Bild der Orsina einen secundenlangen Blick geworfen, sofort auch sein Urtheil abgeben zu hören. Die Marionetten unserer Tagesschwänke mögen das können — Lessingsche Menschen vermögen es nicht. Daß aber dieser bewunderungswürdig geschliffene Stil „die Sprache der

mannichfaltigen Natur" sei, wie Lessings Zeitgenosse, der große Literaturpapst Ramler meinte, „der an des Nachbars Reim flicken wird, flickte und flickt", „aber die lebhafte und kurze, die nachdrückliche und dennoch leichte Sprache der Natur" — das wird man heutzutage nur mit einigem Zögern zugestehen. Klarer, schärfer und mit geringerem Wortaufwand kann ein Gedanke, eine Empfindung nicht zum Ausdruck gebracht werden, aber wenn man wie Ramler es thut, der Sprache Lessings „die Sprache so manches berühmten ausländischen Dichters" gegenüberstellt, bei welchem die Prinzessin Tochter und der tapfre Vater und der alte Bediente und die junge Vertraute ungefähr einerlei Sprache und mehrentheils eine zu künstliche, übertriebene, declamatorische Sprache führen, so ist auch das nicht unbedingt zuzugeben. Allerdings „übertrieben und declamatorisch" ist Lessings Ausdrucksweise in der „Emilia" nie, aber die charakteristischen Unterschiede ihrer Gestalten verschwinden doch unter seiner geistreich glättenden Feile. Was sich in der „Minna von Barnhelm" unbehindert, im schönsten, natürlichen Fluß, im erquicklichsten Einklang lebensvoller Wahrheit und künstlerischer Stilisirung dahinbewegte, schreitet hier auf dem spiegelblanken künstlichen Estrich zwar nicht unwahr und geziert, aber gemessen und geregelt, und gelegentlich wohl auf Stelzen einher. Wenn uns so eben eine geistfunkelnde Wendung in durchsichtigster Fassung entzückt hat, kann uns eine überfeine Betrachtung im nächsten Augenblick abkühlen — niemals *für sich* betrachtet, denn jedes Lessing'sche Wort hat Bedeutung und Gewicht, wohl aber im Hinblick auf die Tragödie, für die der Ton in der „Emilia Galotti" noch nicht gefunden war. Ist es nicht seltsam, daß unsere Vorfahren, die den Lessing'schen Stil so hingerissen bewunderten, um seiner „Wahrheit" willen bewunderten, an dem Stil Schillers in den „Räubern", dem „Fiesco" und „Kabale und Liebe" so viel auszusetzen fanden? Und doch erscheint der Kritik unsrer Tage, die von der Gefühlsschwärmerei des vorigen Jahrhunderts himmelweit abliegt, der Ton in „Kabale und Liebe" trotz aller sprachlichen Wüstheiten ungleich wahrer, weil leidenschaftlicher, und als der eigentlich tragische Ton. Oder fühlte jene Zeit, eben *weil* sie selbst so leicht in weichen Empfindungen zer-

floß, in Leſſing, der der Sentimentalität in der „Sara“, zum Theil ſogar noch in der „Minna“ ſelbſt ſeinen Zoll dargebracht, ihren Meiſter und blickte ſie zu ſeiner kühlen Ruhe und Klarheit wie zu einem unerreichbaren Ideal empor? Vielleicht. Und doch riß der große Strom in „Kabale und Liebe“ Köpfe und Herzen Aller und auf ſeinem Wege zugleich die deutſche Tragödie mit ſich, „Emilia Galotti“ aber blieb — und bleibt es noch — die „Bewunderung der Kenner“.

Nathan der Weise.

Nathan der Weise hat eine fast unabsehbare Literatur hinter sich. Von allen Seiten ist er beleuchtet, religiöse und kirchliche Fehden sind über ihm ausgefochten worden, die Kritik hat ihre Waffen zu seinen Füßen niedergelegt, der Hohn und der Ingrimm haben ihre Hunde auf ihn gehetzt, Philosophen, Moralisten und Dramaturgen gab er einen unerschöpflich scheinenden Stoff. Wer das Drama „Nathan" zu untersuchen unternahm, wer sich vorsetzte, seine Charaktere nur unter dem künstlerischen Gesichtswinkel zu betrachten, wurde, ohne es zu wollen, von seinem Ziel verschlagen und verweilte, dieser grollend, jener mit heißer Verehrung und glühender Bewunderung bei dem großen Evangelium, das einer der erleuchtetsten Geister, eins der größten Herzen unseres Volks in seinen Blättern niedergelegt hat. Es ist auch unmöglich eins von dem andern zu trennen, wie es allbekannt ist, daß Lessing in einem Briefe an die Reimarus vom 6. September 1778 den Ausspruch gethan: „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört will predigen lassen." In Correspondenzen an Friedrich Heinrich Jacobi und den Staatsrath von Gebler nennt er den Nathan einen Sohn seines eintretenden Alters, „den die Polemik entbinden helfen" und „mehr die Furcht der Polemik als des Genies". Wären aber selbst diese seine eignen Zeugnisse, die übrigens cum grano zu verstehen sind, nicht, so würde man aus jedem Wort, jeder That der Charaktere des Nathan die „Idee"

hervorschimmern sehen, die das Stück geboren. Was in jedem andern Fall, bei der Untersuchung irgend eines andern Dramas ein Mißgriff und eine kunstwidrige Thorheit wäre, ist im Nathan geboten und unvermeidlich: man kann den Charakteren nicht gerecht werden, ohne sich mit der „Idee", wenn man will, mit der „Tendenz" des Stückes zu beschäftigen. Das aber ist in gewissem Sinne ein Glück, insofern es beweist, daß die Tendenz ihnen nicht angeklebt ist, daß sie, wenn auch schon nicht mit der Handlung, doch mit den Motiven der Figuren eng verwebt und verwachsen ist, daß sie nicht von ihnen zu entfernen, sondern die Sonne des Stückes ist, die Alle bescheint und aus Aller Augen wiederstrahlt. Die bisherige Beurtheilung hat denn auch sehr charakteristischer Weise das Dramatische mit der Idee des Nathan entweder zusammen bewundert oder zusammen verdammt, wie einige aus der großen Menge blind herausgegriffene Proben beweisen können. Ein gewisser Bone, der in Cöln bei Du-Mont-Schauberg ein „Deutsches Lesebuch für höhere Lehranstalten" herausgegeben hat, kommt, nachdem er weidlich über den selbst von poetischer Seite emporgeschraubten Ruf des Stückes raisonnirt, dahin, „daß ihm alle dramatische Entfaltung und Concentrirung fehle" und daß „seine Einzelheiten in Sprache und Motivirung es besonders geeignet machen zur Nachweisung der Unpoesie". Hengstenbergs „Evangelische Kirchenzeitung" (1864, Nr. 64, 65, 66), die Lessing wie den Antichristen haßt, findet ganz harmlos, daß „die Mängel dieses dramatischen Produktes so sehr auf der Oberfläche liegen, daß es zur Einsicht in dieselben einer eingehenden Kritik in keiner Weise bedarf". In begeistertstem Aufschwunge nennt dagegen Spielhagen, also Einer, der auch am Webstuhl künstlerischen Schaffens sitzt und alles Poetische in leicht erregbarer Seele nachzuempfinden vermag, den Nathan „das hohe Lied der Versöhnung des Weltschmerzes, den Irisbogen, der sich leuchtend über den Abgrund spannt". „Großer herrlicher Mann! wandeltest du unter Palmen, während der Wintersturm durch die engen Gassen heulte und dir die Schneeflocken gegen dein niederes Fenster trieb? und ließest du deinen Al-Hafi nach dem Ganges pilgern, weil du selbst gefangen warst? . . . Und waren deine

Verse so sonnig, weil es um dich her so dunkel? Und ist dein Nathan so edel, so groß, so mild und gütig, weil du selbst so tief unglücklich warst? — Gewiß, gewiß! Denn um die höchste Seligkeit zu schildern, muß der Dichter das tiefste Weh erfahren haben." — Und Laube: „Was sich Weiches, poetisch Versöhnendes über den harten Sinn Lessings legen konnte, das liegt in diesem Nathan, eine Wolke wenigstens, wenn der Himmel selbst von Poesie ihm versagt war, ein sonniger Herbstnebel, der auf die Erde herabfällt, liegt auf dem theologischen Grolle dieses Nathan, und nur selten rieselt solch ein rascher Aergerbach hervor. Im Munde des Laienbruders erkennt man den Pastor Goeze, wenn der Patriarch geschildert wird, um die Lippen Nathans spielt der wehmüthige Zug des kranken Moses. . . . In Nathans schmerzlichem Lächeln ist dem schon todeskranken Löwen jener Hauch der Poesie gekommen, nach welcher ein spröder, scharfer Geist ein ganzes Menschenalter gefochten, in allerlei Heeren gefochten hatte". — Und über die Idee der Dichtung möchte ich einen der Größten sprechen lassen, Herder: „Die Grundidee dieses Werkes ist das höchste Wort des reinsten Schicksals, ihr Völker, duldet euch, ihr Menschen verschiedener Sitten, Meinungen und Charaktere, helft, vertragt euch, seid Menschen! Die Menschenvernunft und Menschengüte, die in diesem Drama die Wage halten, bleiben die höchsten Schutzgöttinnen der Menschheit."

Die Polemik „habe das Werk entbinden helfen", sagt Lessing selbst, er nennt es die „Frucht der Polemik". Das ist in gewissem Sinne richtig. Als die Fragmentenstreitigkeiten und die Goezeschen Kämpfe durch das Braunschweigische Ministerium im Jahre 1778 interdicirt wurden, keimte in Lessings Geist ein schon vergessener Plan neu und schnell empor. „Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen jetzigen Streitigkeiten hat", schreibt er an seinen Bruder. Das war es. Rasch ging er an die Ausführung, die in kürzester Zeit vollendet wurde. Aber er war, innerlich ein ganz Anderer als bei seinen polemischen Flugschriften, an sie hinangetreten und bei ihr verweilt. Dort galt es zu vernichten, zu verneinen, im Kampfe seinen Mann zu

stehen, hier aufzubauen, ein Friedenswerk zu vollenden. Er war nicht mehr der Heißsporn der Kritik, der den Kampf um des Kampfes willen liebte. Er hatte tiefes Weh erfahren. Er vereinsamte. Seine Gesundheit wankte. Aber in der trüben Wolfenbütteler Amtswohnung, fern von allem Verkehr, wie er ihn hätte verlangen dürfen, kam ihm die Ruhe und der Friede. Nicht das Kriegsschwert, den Oelzweig trug seine Poesie. Jetzt konnte er beweisen, daß er im Grunde seiner Seele nie etwas anderes gewollt als Liebe und Duldung und daß all sein leidenschaftliches Kämpfen nur der Gerechtigkeit gegolten hatte. Diese große, reine Milde hatten selbst diejenigen, die ihn am Besten kannten, nicht erwartet. Sie ergriff um so wunderbarer, je mehr man sich den Dichter, wie er sonst erschienen war, vergegenwärtigte, sobald man ihn sich in seiner trotzigen Männlichkeit noch jetzt vor Augen führt. Menschen, die wir gewöhnt sind, als kühle, leidenschaftlose, unbarmherzige Denker anzuschauen, rühren uns desto stärker, sobald wir sie weich werden sehen. Die kleinste Wendung des Gefühls erreicht bei ihnen, was der ausgiebigste Schwall solcher, deren Herz wir leicht sich öffnen sehen, nicht vermag. Stände, deren Gebiet mit dem Gefühl nichts zu thun hat, erscheinen uns schon rührend, wenn wir nur einen leisen Schimmer von Bewegung an ihnen erblicken. Ein warmes Wort des operirenden Arztes, eine Aeußerung herzlichen Mitleids des im trockenen Actenstoff arbeitenden Juristen verfehlen nie ihre Wirkung, die denn auch künstlerisch oft genug verwerthet ist. Und hier im „Nathan" sehen wir den unvergleichlichen Meister der Kritik, der seine Gegner kalt und sachlich widerlegt, um sie, wenn sie seine reinen unpersönlichen Angriffe mit Schmähungen erwidern, zornig mit löwengleichem Schlag zu Boden zu strecken und sie zerfetzt und übel zugerichtet dem öffentlichen Hohn preiszugeben — hier sehen wir Lessing fern vom Revier der Kämpfe die schönen Thaten der Liebe üben, hören ihn Worte der Duldung reden, die kein deutscher Poet gleich eindringlich, gleich überzeugend und herzlich zu finden vermocht hat.

Es weht eine stille warme Luft durch das Werk, etwas wie ein Abend unter Palmen, aber nicht ermattend und einschläfernd;

eine kühle Quelle durchrieselt erfrischend den Grund. Unsere christlichen Riten geben nirgends einen Anhalt für die Stimmung des Werkes: der protestantische ist zu nüchtern, der römisch-katholische zu pomphaft, der griechische zu kalt. Am ehesten möchte ich den Eintritt in seine reine Sphäre noch mit dem Eintritt in eine Moschee vergleichen, etwa die großartige, einfache des Achmet in Constantinopel. Draußen plätschern die Brunnen, der Beter legt die staubigen Sandalen ab und wäscht Hand und Fuß, und drinnen athmen wir rein und frei, freier noch als im Freien, unter der mächtigen Kuppelwölbung. Aber der Nathan steht ja über allen Religionen und so reicht auch dieser Vergleich nicht aus. Ueber allen Religionen, in der That! Es ist ein unwahrer und gehässiger Vorwurf, wenn man behauptet, Lessing sei gegen die Christen ungerecht gewesen, weil alle Vertreter des christlichen Glaubens ihr tüchtiges Päckchen Fehler zu tragen hätten: der bigotte Pharisäer, der Patriarch, die kleinliche, geschwätzige Daja, der voreilige, ungestüme, „abstoßende" Tempelherr, „die lächerliche Figur des Klosterbruders", wie ein neuerer Shakespeare-Forscher, der Würzburger Professor Josef Kohler, bei Gelegenheit einer Abschweifung vom Shylock zum Nathan den rührend-guten, herzenseinfältigen Alten nennt — Muselmann und Jude strahlen dagegen in fehlerlosem Glanze. Abgesehen davon, daß dies Letzte eine Uebertreibung ist, liegt aber in dieser Vertheilung der Typen gerade die großartige Gerechtigkeit des Dichters. Das Werk ist in christlichen Landen, in christlicher Umgebung geschrieben, es ist ein christliches Werk. Es verstand sich ganz von selbst, daß in derjenigen Religionsgemeinschaft, der der Dichter selbst angehörte, die stärksten Vorurtheile zu überwinden waren, daß man ihr gegenüber am wenigsten geneigt war, unbefangen zu sein, daß selbst ein unbefangener Christ die Neigung nicht so leicht aufgeben mochte, den christlichen Ring für den echten zu halten. Um dies Uebergewicht aufzuheben, bedurfte es kleiner Gegengewichte, bedurfte es einer stärkeren Veredlung der beiden anderen Elemente, für die blind Partei zu ergreifen in Deutschland Niemandem einfallen konnte, die im Gegentheil gegen das religiöse Vorurtheil der Christen schwer zu kämpfen hatten und noch immer haben.

Und auch da war es wieder nur eine Folge des Gerechtigkeitsgefühls und der humanen Idee des Werkes, daß die am meisten ausgesetzte und gehaßte Religion, die jüdische, die idealsten Vertreter erhielt. Der den deutschen und christlichen Leidenschaften nicht verfallene Mohamedanismus bekam naturgemäß den mittleren Platz. Lessing würde geradezu gegen den Zweck seines Gedichtes (wenn man vom Zweck reden darf) gehandelt haben, wenn er die Juden oder etwa die Moslem in's Kleinliche gezogen hätte. Die Christen konnten es am besten vertragen, weil der Dichter der Sympathie für sie immer gewiß blieb. Nun vollends von einer Gehässigkeit Lessings gegen das Christenthum vermag nur der Fanatismus oder die Dummheit zu reden. Gewinnt man sie denn nicht Alle lieb, diesen treuherzigen Laienbruder, die gutmüthige Proselytenmacherin Daja, diesen heißblütigen Ritter, und hat nicht selbst der fanatische Patriarch einen versöhnlichen Beigeschmack von Komik? Gerade in der liebevollen Ausarbeitung dieser prächtigen Figuren erscheint die dichterische Kraft Lessings besonders hell, und nur etwa die Gestalt des Derwisch kommt ihnen gleich. In ihnen tritt auch am wenigsten jener silbenstecherische Zug hervor, unter dem alle Andern gelegentlich zu leiden haben, das Lessingsche erkältende Zuspitzen und Aufmutzen einzelner Wendungen und Wörter, das in der Prosa den Eindruck der Schärfe und Knappheit zwar bewunderungswürdig zu erhöhen im Stande ist, doch aber schon in der „Emilia Galotti" zu weit geht, in den lose und locker behandelten, oft eher zum Ueberfluß wiederholenden, als einschränkenden Versen aber den Eindruck des Gekünstelten macht. Nur auf kurze Zeit. Der reine große Strom der Dichtung überfluthet diese Hindernisse bald wieder.

Wenn aber doch die Polemik zwar den Nathan nicht geboren, aber ihn doch hat entbinden helfen, wenn Lessing mit dem Nathan seinen Gegnern und dem Ministerium ein für alle Mal seine Stellung zu dem Vielerlei der in dem Fragmentenstreit angeregten religiösen Fragen klar bezeichnen, das, was er als ewige Wahrheit erkannte, bekennen wollte — was war denn diese Wahrheit? War es ihm nur darum zu thun, auszudrücken, daß die

drei Religionen gleichberechtigt, aber keine die Religion an sich sei? Und wie deckt sich mit seiner Idee die Handlung? Oder ist eine vollkommene Deckung nicht erreicht und nicht möglich?

Boccaccios „Decamerone" gab Lessing den Stoff, nicht der Handlung, aber der berühmten Parabel, die in der Mitte des Stückes stehend seinen Inhalt zu vertreten scheint und in der Regel auch schlechtweg als seine Quintessenz bezeichnet zu werden pflegt. Wie ich glaube, mit Unrecht. Bei Boccaccio stellt Saladin, der sich aus einer Geldverlegenheit dadurch zu retten trachtet, daß er den reichen Juden Melchisedek in seine Gewalt bringt, diesem dieselbe verfängliche (ihn zu verderben berechnete) Frage wie Lessings Sultan dem Nathan. Melchisedek löst sich ganz in derselben Weise wie Nathan, nur ist, wie Kuno Fischer in seiner trefflichen Schrift: „Lessings Nathan der Weise" (Stuttgart 1864) als charakteristisch hervorhebt, in seiner Fabel der Besitzer des echten Ringes nur Herr und Erbe des Hauses, bei Lessing hat der Ring dagegen noch „die geheime Kraft beliebt zu machen, vor Gott und Menschen angenehm, wer in dieser Zuversicht ihn trägt". Mit diesem Zusatz kommt die erste Verwirrung in die Sache, die bedenklicher wird, sobald die drei Söhne vor dem Richter erscheinen. Boccaccios schlauer Jude zieht sich nur gewandt aus der Affaire, er umgeht die Hauptfrage; Lessings Nathan will mehr, er will die Frage beantworten, zwar nicht in dem von Saladin provocirten, aber in einem höheren Sinne, der den Streit ein für alle Mal zu entscheiden im Stande ist. Das ließe sich, sollte man denken, ganz einfach dadurch erreichen, daß der Vater den echten Ring für sich behielte und seinen drei Söhnen sämmtlich nur eine Nachbildung hinterließe. Unschwer wäre dafür die Deutung zu gewinnen, daß die Religion an sich, die absolute Wahrheit, für die Menschen überhaupt nicht bestimmt, sondern nur des Vaters (Gottes) sei, während wir Nichts als irdische Abbilder des Ewigen in unseren Ringen (den drei Religionen) besitzen. Abglanz des Höchsten sind sie, aber die Wahrheit selbst sind sie nicht. Zwar bliebe, auch wenn die Sache so gewandt wäre, die wunderliche Incongruenz des Gleichnisses mit dem Gedanken bestehen. Wer ist der Mann im Osten? Gott?

Aber wer sind dann seine Erben bis auf jenen Vater von drei Söhnen? Oder ist Gott dieser Vater? Wer sind dann seine Väter und wer ist der Mann im Osten? Und ist Gott der Vater — darf er seine Kinder betrügen? Und darf er es, thut er es — wer ist der Künstler, der die falschen Ringe verfertigt? So fehlt schon bis dahin fast überall das tertium, und doch ist damit nur erst die meiner Meinung nach beste Lösung der Frage als von Lessing gegeben angenommen. Lessing verfährt aber anders. Er giebt den Söhnen neben dem echten Ringe zwei falsche. Deutet man das Gleichniß, wie man es zu thun gezwungen ist, dann ist also eine Religion doch die echte und zwei sind falsch, nur daß keiner der Empfänger weiß, wie er dran ist. In wie augenfälligem Widerspruch steht aber dieser Sinn mit dem aus jedem Worte der Dichtung sprechenden Gedanken, daß keine die auserwählte, die ausschließlich wahre ist! Was soll also der echte Ring zwischen den falschen und was bedeutet seine Echtheit? Man könnte seine „geheime Kraft" in's Treffen führen. „Er hat die Gabe vor Gott und Menschen angenehm zu machen, wer in dieser Zuversicht ihn trägt." Nun, diese Zuversicht, sollte man denken, würde jeder Sohn, in gutem Glauben, den echten Ring zu besitzen, mit Freuden hegen, denn jeder wird wünschen wollen, „vor Gott und Menschen angenehm zu sein". An dem Besitzer des echten Ringes müßte sich diese ihm zugeschriebene Kraft also äußern. Warum thut sie es nicht? Und was will diese wunderbare Eigenschaft überhaupt bedeuten, wenn es nach dem Ausspruch des Richters doch wieder der selbstthätigen Liebe des Besitzers bedarf, um sie an das Licht zu fördern? So besaß also der Ring an sich diese Kraft nicht. Kommt es aber nur auf Liebe und Demuth an, so hat der Besitzer des echten Ringes in der That Nichts vor den beiden andern voraus. Alle drei müssen, um geliebt zu werden, selbst lieben, um Gutes zu wollen, selbst Gutes thun. Nicht in dem todten Besitz der religiösen Güter, nicht in Dogmenresten und Formelkram, nicht in äußeren Kennzeichen und Merkmalen bestände der Werth der Religionen, sondern in der Liebe; nicht also die Ringe äußerten ihre Kraft auf die Besitzer, sondern umgekehrt, und nur die Liebe, nur die wahre Sittlichkeit,

nur dieſe Frucht der Religion bewieſe für oder gegen ihren Werth. Dieſe ſchöne Wahrheit zu erhärten waren aber weder der echte noch die beiden falſchen Ringe erforderlich. Wäre die Wunderkraft des echten Ringes und dieſer ſelbſt ganz aus dem Spiele geblieben, ſo gäbe ſich das Ganze einfacher und natürlicher. Das Letzte der Parabel wäre, daß vielleicht keiner der Ringe der echte ſei und daß der Glaube, der ihn dazu mache, die Möglichkeit, daß auch einer der beiden anderen der echte ſein *könne*, nie außer Acht laſſen dürfe. Das wäre die Toleranzidee, die das ganze Stück ſo beredt verkündet. Mehr als dieſer Glaube und eng verſchwiſtert mit dieſer Toleranz würde aber die „Sanftmuth, die herzliche Verträglichkeit, das Wohlthun, die innigſte Ergebenheit in Gott", kurz die Liebe ſein, die über allem Glauben und Wiſſen ſteht:

„Es eifre jeder ſeiner unbeſtochnen,
Von Vorurtheilen freien Liebe nach."

Dieſer Gedanke, den ich für den Kern des Gedichtes halte, würde mit Fug und Recht in der Mitte des Dramas, an hervorragender Stelle, zu beſonders deutlichem Ausdrucke gebracht werden dürfen. Aus der Parabel entwickelt er ſich aber nicht organiſch und auch der Gedanke der Gleichberechtigung der Religionen wird im Verlauf der Dichtung an hundert Stellen ſchöner und knapper als in dieſer, in Einzelheiten ſo ergreifenden, aber im Ganzen verworrenen Erzählung wiedergegeben. Daß dieſe Undeutlichkeit bei dem klaren Geiſte Leſſings möglich war, vermag ich mir nur aus dem Zwange, den ein fremder Stoff (die Erzählung Boccaccios) auf den Aneigner unwillkürlich ausübt (bei der „Emilia Galotti" hatte er bei der Umgießung des alten Virginiusſtoffes in moderne Verhältniſſe einen ähnlichen Zwang erfahren), und aus der kurzen Werdezeit des Nathan (vier Monate) zu erklären. Hätte Leſſing die Parabel völlig frei und bei größerer Muße geſchaffen, ihm wäre ſicher nicht die mindeſte Ungenauigkeit untergelaufen. So aber hat ſelbſt ein ſo klarer Kopf, ein ſo großer Dichter von dem fremden Tropfen in ſeinem Blute zu leiden, wie es einem größeren, Shakeſpeare, noch öfter widerfuhr.

Auch in rein dramatiſcher Beziehung wird dieſe Anleihe bei Boccaccio verhängnißvoll. Alles ſonſt entwickelt ſich im „Nathan"

einfach und natürlich — die Parabel aber ist ein gezwungen herbeigeführtes Intermezzo. Der Märchensultan des Boccaccio mag die Frage nach den drei Religionen stellen. Lessings Saladin sollte darüber erhaben sein. Die List und die Absicht, den Juden Melchisedek zu fangen — wie schlecht stimmt sie zu dem freien und großen Geist Saladins dem Nathan gegenüber. Die ganze unorganische Absichtlichkeit der Parabel fällt, schon peinlich bei ihrer Vorbereitung, die den Nathan kleiner und kleinlicher zeigt, als er sonst je im Stücke ist (eben auch als schlauen Melchisedek der Novelle), vollends peinlich in die Augen, wenn nach ihrer Beendigung plötzlich die einfache und schlichte, so lange unterbrochene Handlung wieder angesponnen wird. „Und weiter hätte Saladin mir Nichts zu sagen?“ erst damit sind wir wieder zu unsrer eigenen betroffenen Verwunderung im rechten dramatischen und idealen Fahrwasser. Man höre die Worte im Theater, um ganz überzeugt zu sein.

Die Parabel erschöpft also die Hauptidee des Stückes in keiner Weise, mit dem Gedanken der Gleichberechtigung der Religionen tritt sie sogar in Widerspruch, und bei ihrer Unklarheit verlohnt es sich darum nicht, noch weiter nachzuspüren, ob in der Ringfabel, wie Einige annehmen, ein Stück religiöser Entwicklungsgeschichte enthalten, ob der erste echte Ring das Judenthum, die andern beiden späteren Christenthum und Islam seien — denn man geräth mit jedem Schritt nur tiefer in den Irrgarten. Aber soviel ist dennoch klar: das verwirrte Bild verhinderte allein, daß der Gedanke der Gleichberechtigung so rein zum Ausdruck gelangte, wie Lessing ihn gehegt und darzuthun Willens war, der Schluß der Parabel aber, so wenig er auch aus ihr hervorwächst, giebt uns einen Hinweis auf das, was Lessing als die Hauptsache betrachtet wissen wollte. Wie in den Schlußworten des bescheidenen Richters klingt es hell durch das ganze Drama: und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete! Die Liebe thront in seiner Mitte. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Nicht, ob dieser so, jener so glaubt, ist das Entscheidende. Höher als der stolzeste Dogmenbau prangt in der Schätzung des Himmels der Sitz der frommen Einfalt, die allein versteht, was sich der

gottergebene Menſch für Thaten abgewinnen kann. Aller Hader der Parteien verſtummt vor der Macht der Liebe, vor der Selbſtverleugnung, der Opferfreudigkeit, der Demuth. Muſelmann, Chriſt und Jude reichen ſich die Hand und im Geiſte iſt auch der „Gute, Wilde“ mit ihnen verbunden, der fern von den Bekennern dieſer drei Religionen am Ganges leben will, wo es allein „Menſchen giebt“. Die Toleranz iſt nur ein Theil, nur eine Frucht dieſer Liebe. Aus dem Poſitivſten entſpringt ſie, von der bloßen Verneinung alles Beſtehenden, alles Glaubens iſt ſie eben ſo weit wie vom Indifferentismus entfernt. Jeder hat ſich, wenn er leben will, ein Stück Erde zu erobern, auf welchem er feſten Fuß faßt. Ganz können wir uns von der Macht dieſer Tradition nicht befreien. Ein Reſtchen Glauben hat ein Jeder, ob dieſer Glaube nun einem perſönlichen Gott, dem großen Pan, einem ewigen Geſetze oder einer naturwiſſenſchaftlichen Vermuthung gilt. Man würde in der Luft ſchweben, ohne Zuſammenhang mit dem Leben ſein, wenn wir allen Glauben verlören. So oder ſo iſt im Grunde einerlei, wenn der Glaube nur ehrlich iſt. Und darum kann der ſtolze und rückſichtsloſe Freidenker Leſſing ſeinen Nathan die einfache Frage thun laſſen:

Weſſen Treu und Glauben zieht man denn
Am Wenigſten in Zweifel? Doch der Seinen?
. . . . . .
Wie kann ich meinen Vätern weniger,
Als du den deinen glauben?

Dieſe Duldung bei der poſitiven Meinung beſtehen, ſie Hand in Hand mit ihr gehen zu laſſen, ja, ſie aus ihr zu entwickeln, das iſt einer der wahrhaft großartigen Gedanken des herrlichen Gedichts, ein Gedanke, der im Herzen, in der Liebe wurzelt. Nur der Dünkel wird ſich vermeſſen wollen, die „Wahrheit ſelbſt“ zu beſitzen und alle Anderen für Dummköpfe oder Betrüger zu halten. Es muß ja Alles auf „Treu und Glauben hingenommen werden“. Der Dünkel aber iſt nicht Liebe, er iſt der Eigenwille, die Ichſucht. Jeder Intolerante hat „der Liebe nicht, er iſt ein tönendes Erz und eine klingende Schelle“. Menſch ſein heißt aus der Liebe entſprungen ſein. Menſchen ſein zu wollen, das iſt

der Ehrgeiz Nathans und aller reinen und freien Seelen um ihn her. Das Menschenthum ist es, das über Sitte, Gewohnheit, Glauben und Wissen, über alle Unterschiede des Standes und der Confession den großen entscheidenden Sieg davon trägt.

„Ach! wenn ich Einen mehr in Euch
Gefunden hätte, dem es g'nügt, ein Mensch
Zu heißen!"

sagt Nathan zum Tempelherrn. Und dieser, der noch mit manchem Vorurtheil zu kämpfen hat, fällt ihm begeistert bei: „Ja, bei Gott, das habt ihr, Nathan!"

Zu dieser seiner Idee, die er im Kunstwerke verkörpern wollte, erfand nun Lessing seine Handlung, die Haupthandlung (nicht Episode, wie Lessing selbst, als wäre die Parabel die Hauptsache, sagt) und seine neun und einige dramatischen Personen. Die Handlung, zur Zeit der Kreuzzüge in Jerusalem spielend, also in einer Zeit und in einem Ort engster Berührung des Christenthums, des Judenthums und des Islam, liegt zum größten, wichtigsten und bewegtesten Theil vor dem Beginn des Stückes, das, wie begreiflich, bei der Art seines Entstehens, vom Drama mehr die Form als den Geist, mehr den Leib als die Seele empfing, da die Füllung des Gefäßes einer andern Macht überlassen war. Sobald es seinen Anfang nimmt, haben wir es nur noch mit Erzählung und Aufklärung längst und jüngst vergangener Dinge zu thun, nicht unähnlich der gleichfalls rückläufigen Entwicklung in einem dem Nathan sonst ganz fremden Meisterwerk, Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug". Aber mit welcher Kunst, mit welcher Feinheit wird ein Faden nach dem andern spannend herbeigeholt, bis sich aus ihrem Gewirke das kleine Familiendrama zusammensetzt, das wir in der letzten Scene zu so harmonischem Abschluß gelangen sehen. Assads Flucht, sein Uebergang zum Christenthum, sein Tod bei Ascalon; des Tempelritters Erziehung in Deutschland, Rechas Aufnahme in Nathans Hause — langsam, ohne daß wir über dem Warten ermüden, wird uns Alles erhellt. Auch des Tempelherrn Befreiung durch Saladin, der Hausbrand, Rechas Rettung durch ihren Bruder muß vor dem Stücke liegen, damit keine leidenschaftliche,

mehr nach außen als nach innen wirkende Action uns die beschauliche Ruhe raube, deren wir zum Genuß der Charaktere, zu inniger Aufnahme des Gedankens der Dichtung bedürfen. Nie hat ein Dichter es in ähnlicher Weise verstanden bei dem Mangel eines eigentlich dramatischen Interesses unsere Theilnahme dennoch auch an den bloßen Vorkommnissen seines Dramas rege zu halten, wie Lessing im „Nathan". Hauptsache ist die Handlung nochmals nicht, und ein dramaturgisches Muster kann das Werk darum nicht sein. Daß es in den vier Wänden eines Hauses Abschluß und Ende finde, war nicht Lessings Wille. Auch in den zufälligen Verschlingungen der Handlung spiegelt sich wie in ihren Voraussetzungen der Gedanke des Ganzen. Die Religionen verbünden sich friedlich im Kreise des Assad, des Saladin, des Nathan. Assad ist Muselmann von Geburt, sein Weib eine Christin. In Nathans, seines vertrauten Freundes, eines Juden, Hause findet seine Tochter, ein Christenkind (denn Assad ist getauft), ihre Heimath. Eine Christin wird Pflegerin des jüdisch erzogenen Kindes. In demselben Hause geht ein Derwisch, ein vertrauter Freund ein und aus. Saladin begnadigt einen Templer. Der Ausgang sieht Juden, Christen und Moslem in engster herzlicher Vereinigung. Die Selbstlosigkeit, die Liebe aber, in einfacherer Erscheinung in der Rettung der Recha, in der Begnadigung des Tempelherrn auftretend, feiert ihren größten Triumph in der Aufnahme des verlassenen Christenkindes durch denselben Nathan, dem die Christen in Gath wenig Tage zuvor sein Weib mit sieben hoffnungsvollen Söhnen schmählich ermordet hatten. Einen desto stärkeren Nachdruck hat Lessing auf die Charaktere gelegt, die für sich genommen ebenso große Meisterwerke sind, wie sie im Verhältniß zu der „Idee" betrachtet zu dieser sammt und sonders einen ganz bestimmten Standpunkt einnehmen, der ihnen in der Oekonomie des Stückes erst ihre tiefere Bedeutung giebt. Kuno Fischer bezeichnet diesen Standpunkt sehr richtig dahin: „Alle Charaktere haben genau so viel Licht, als sie diese Idee in sich darstellen, und so viel Schatten, als sie *nicht* davon durchdrungen werden." Diese Idee präcisirt er im Allgemeinen in dem auch hier angenommenen Sinne, wenn schon er für die Ringerzählung

eine unverhältnißmäßige Bedeutung in Anspruch nimmt, sie für den natürlichen Mittelpunkt des Ganzen hält und ihre Widersprüche und sonstigen Mängel gänzlich verkennt.

Nathan selbst ist der reinste Vertreter dieser Idee. In ihm ist das Menschenthum zu schönster, freiester Blüthe gelangt. Was im Tempelherrn in pessimistischen und leidenschaftlichen Anwandlungen wankt und zu Zeiten völlig untergeht, was in Saladins freier und stolzer Natur den herrischen Regungen ausgesetzt ist, denen auch dieser vorurtheilsloseste aller Herrscher wohl unterliegen mag, und die sich in so kleinen Zügen wie dem „Matt sein wollen" im Schachspiel, seiner so überaus sympathischen aber maßlosen Geldverachtung liebenswürdig und überraschend ausspricht, das hat sich in Nathans Seele durch Leid und Verfolgungen, in Freude und Trübsal zu einer Tugend geläutert, die sich gegen alle Anfechtungen gesichert weiß. Immer klug, immer gut, immer bereit, für Andere zu sorgen, sein eigenes Wohl und Wehe gering zu achten, bewahrt er eine goldene Harmonie im Denken und Thun, die ihm alle Menschen von Herzen unterordnet und die ihm zugleich aller Menschen Herzen gewinnt. Wie er geworden, zeigt deutlicher als Alles die ganz herrliche Erzählung „Ihr traft mich mit dem Kinde zu Darun". Sie enthüllt das tiefste, zitternde Mark dieser großen Natur. In ihr regen sich die Federn der stillen, gewaltigen Kräfte, die Alle in den Bann seiner Persönlichkeit zwingen, hier sprießen all die schönen Blüthen seiner Seele. Er hat sie noch Keinem erzählt. Welch einfache und ergreifende Vorbereitung! Und wer erfährt sie einzig und allein? Einer, der sie gewiß nicht auf dem Markte ausrufen, der sie mit ins Grab nehmen wird: der gute weltscheue Alte, der Klosterbruder, der je eher je lieber die Siedelei auf Tabor beziehen möchte, die der Patriarch ihm so lange versprochen. Und *wie* erzählt er! Wie ganz nur als der „gottergebene Mensch", wie fern von allem Prunk, aller Gefallsucht. Er verbirgt nicht, daß er mit Gott gerechtet, gezürnt, getobt, sich und die Welt verwünscht, der Christenheit den unversöhnlichsten Haß zugeschworen. Und die rührendste, großartigste That, die die reine Liebe je geboren, die Annahme des Kindes — für ihn

hat sie nichts Heroisches. Sie ist ihm nur eine Frucht der „Vernunft". Aus seiner schmerzdurchwühlten Seele rang sich ein muthvolles „Ich will" los. „Ich will! Willst du nur, daß ich will." Aus leidenschaftlichem Ringen entfaltet sich seine Weisheit, und sie ist theuer erkauft. Er hat gewollt, seine Menschenliebe, sein Opfermuth sind seine Wahl. Nicht leicht vom Himmel sind sie ihm in den Schooß gefallen. Er hat um sie kämpfen müssen. Nicht Mattigkeit, nicht Gleichgültigkeit ist seine Gerechtigkeit, sein Wohlwollen, seine Duldung, sondern höchste Stärke und Einsicht. Die ungewollte, instinctive Vorurtheilslosigkeit, die unerkämpfte Herzensgüte und -Größe mag sympathischer, frischer, natürlicher anmuthen; aber idealer, im sittlichen Sinne und im Sinne der Lehre des Gedichts großartiger und verehrungsvoller, kann Nichts sein als diese Weisheit des Nathan. Nicht im Kopfe, im tiefinnersten Grunde eines keuschen Herzens wurzelt sie und ohne auf diesen Grund hinabzusteigen wird Niemand im Stande sein, der seltenen Gestalt gerecht zu werden. Und wie fern ist seine Tugend, seine Lehrhaftigkeit, sein pädagogischer Trieb (er erzieht Alle um sich herum) von Langweiligkeit, von physiognomieloser Monotonie! Er ist eine ausgesprochene Persönlichkeit und die Mittel, die er zur Erreichung seiner reinen Zwecke wählt, haben genug von der Eigenart seines Stammes. Er weiß sich in das Herz seiner Gegner einzuschleichen, Allen so zu begegnen, wie es gerade richtig ist. Er hat seine starke Freude an Witz und Neckereien, er liebt es (ein Lessingscher Zug) seinen Mitmenschen Geduldproben aufzulegen (Minna, Orsina). Wie gut weiß er die Daja mit dem „Stoff aus Babylon" von ihrem Thema abzulenken, aus wie guter Laune entspringt seine Frage an die redselige Alte: „Bist du denn Braut?" Diese Bemerkungen sind eben so viele Winke für den Schauspieler, die Rolle vor einer blos rednerischen Wirkung zu bewahren, das jüdische Element zwar nicht vordringlich zu betonen, aber doch leise anzudeuten, kurz, die eigene feinschimmernde Schale zu dem großen, edelmenschlichen Kern zu schaffen.

Bei Dörings berühmter, im Uebrigen so bewunderungswürdiger Leistung trat das Ideale dieser Natur allzusehr in den

Hintergrund, und das war eben so wohl ein Fehler wie das ausschließliche Hervorheben des Pathetischen, welches, um ein Beispiel anzuführen, den Nathan des Herrn Lewinsky von der Wiener Hofburg charakterisirt. Ich kenne Dörings Nathan nur aus seinen letzten Jahren: 1870 sah ich ihn zuerst. So gern man es auch vertuschte: Gedächtniß und Kräfte ließen den großen Meister schon im Stich, aber trotzdem lebt das Bild jenes Charakters noch als eines großen und lebensvollen in mir. Das helle, kluge, etwas verschmitzte Auge strahlte neben der Pfiffigkeit der Race einen klaren, nicht zu täuschenden, seine Umgebung durchschauenden und lenkenden Geist wieder, in der freundlichen Stimme pulsirte die mildeste Herzensgüte, einfach wie die Sprache und die Bewegung war der ganze Mann. Jeder Pomp war Döring fremd, kein Wort wurde bei ihm zum redneriſchen Prunkſtück, klug und praktisch hielt sich dieser Nathan immer an das Nächstliegende, Irdische — mit Geistern aus einer andern Welt schien er keine Zwiesprach zu pflegen, selbst in dem gewaltigen Ende der Ringerzählung kam es nicht wie eine Erleuchtung über ihn. Er sprach tüftelnd, fast kleinlich (wozu ja der Dialog verführt) und man hätte sich über diesen Allerweltsjuden, der Alles besser weiß als Andere, der den Sultan, den Ritter, seine Tochter, die Daja auf seine wohlmeinende Art hänselt und ad absurdum führt, fast ärgern mögen, wenn die milde Rede, der freundliche Blick uns nicht alsbald wieder entwaffnet hätte: man ließ sich von dem klugen Menschen lehrmeistern und gab sich dem guten rückhaltlos gefangen. Hätte man diesem Nathan aber seinen Beinamen erst zu geben gehabt, so würde man ihn vielleicht den „klugen", kaum aber den „weisen" Nathan genannt haben: denn zu diesem fehlte ihm der Tropfen prophetischen Oels.

Stellt man nun neben diesen, im Uebrigen so meisterlich individualisirten, so consequent gezeichneten Nathan den Lewinskys, so scheint der letztere, ruft man sich den Höhepunkt seiner Leistung, den Richterspruch der Fabel, in die Erinnerung, eben das zu besitzen, was Döring fehlte: einen gewissen großen, inspirirten, pathetischen Zug. Allerdings wird die Erzählung von ihm denn auch vortrefflich wiedergegeben, mit einem fast erhabenen redneriſchen

Schwunge, annähernd wie wir ihn uns an den Sehern des alten Bundes denken. Keine Manier, keine Absichtlichkeit störte den freien Fluß der breiten Recitation, ein aller Effecthascherei abholder Künstler zeigte sich gerade an dieser Stelle in seinem Wollen von seiner würdigsten und besten Seite. Was aber hier am Platze war und Wirkung übte, ist es nicht immer. Schon von Seiten der Sprache nicht. In einem Lessingschen Dialog liegt eine Fülle von Schätzen, die gehoben werden müssen, zahllose kleine, oft überfeine Pointen, die wir hören wollen, die sorglichste Nüancirung wird hier gebieterisch an Stelle einer Grau in Grau arbeitenden gleichmäßig rhetorischen Dicton gefordert. Dann aber auch von Seiten der Charakterisirung nicht. Die klugen Reden Lessings fallen in diesem Stück zum gewichtigsten Theil dem Nathan selbst zu, sie sind einer seiner Charakterzüge, er hat eine Freude am Geistreichen, die wir bethätigt sehen wollen. Der Mann, der sich aus dem Jammer der qualvollen Nacht in Darun zu der Größe der Menschenliebe emporschwingen kann, die so mächtig ergreifend wirkt, soll rührend zu unserm Herzen sprechen; der Nathan, der mit der Daja seinen Spott treibt, der den ungestümen Tempelherrn vor dem Gange zum Saladin so humoristisch neckt, soll uns erfreuen und lächeln machen — mit andern Worten, wir wollen die ganze reiche Individualität sehen, die Lessing gezeichnet, und dies Gefühl, eine bestimmte Persönlichkeit vor mir zu haben, die nur einmal, eben so und nicht anders und nicht wieder zu denken ist, hat Lewinsky mit seinem Nathan in mir nicht zu erwecken vermocht. Diese Ausführungen nur, um an Beispielen darzuthun, wohin der Schwerpunkt der Rolle zu verlegen ist, ohne daß ihre Vielseitigkeit dabei Schaden erleidet.

Saladin kommt dem Nathan am Nächsten. Mit starkem männlichem Geiste herrscht er wie über seinem Volke über seinen Leidenschaften und allen Vorurtheilen, ein wahrhafter Fürst, der auf alle äußeren Vorzüge seiner Stellung ruhig verzichten kann, weil er alle inneren in sich vereint. Ein Sultan, der das große Wort sagen kann: „Ein Kleid, ein Schwert, ein Pferd und einen Gott! Was brauch' ich mehr? Wann kann's an dem mir fehlen?" — welch' eine Erscheinung! Wie zwanglos, wie frei von aller

Herablassung verkehrt er mit seiner ganzen Umgebung. Wie quillt er von Zärtlichkeit über für seinen Assad, wie sorgt sich seine Liebe für den Vater, mit wie herzlicher Galanterie bald, bald mit wie brüderlicher Herrschaft begegnet er der Schwester! Seine Mamelucken sogar stehen auf vertrautem Fuße mit ihm. Und wie nimmt er die liebenswürdige Dreistigkeit der ersten Beiden auf, die ihren guten Herrn gründlich kennen und in seiner Schule etwas gelernt haben. Der erste thut es ihm an Edelmuth zuvor und schlägt die beiden Beutel aus, die Saladin ihm nach einigem Zaudern geben will, der andere will seine schlau gewonnenen drei mit dem armen Schächer theilen, der auf dem heftigen Ritt gestürzt. Und wie sorgt Saladin für diesen! „O der Gestürzte! Freund, der Gestürzte! — Reit' ihm doch entgegen." — Und als der dritte erscheint, unterbricht er seinen angefangenen Bericht hastig: „Bist du's, der stürzte?" Seine Stirn kann auch drohen, seine milde Stimme scharf und streng werden. Mit allem Nachdruck weist er den Tempelherrn in seine Schranken zurück. Denn auch seine Toleranz wurzelt in seinem großartigen Naturell — jede unduldsame Regung ist ihm zuwider, er widerlegt sie nicht, er heißt sie mit einem Machtwort schweigen. „Ruhig, Christ". Diese angeborene Freiheit seines Wesens ist seine Größe und zugleich seine Schranke. Seine rasche, starke, feurige Art ist vor dem Unmaß und der Uebereilung nicht immer sicher. Er ist ein herrlicher Mensch, geistig so hoch gestellt, daß er der Belehrung durch die Ringparabel nicht mehr bedürftig ist, als Charakter so verehrungs- und vertrauenswürdig wie wenige, aber an das Muster des Nathan gehalten, fehlt ihm zur menschlichen Vollkommenheit die ruhige gleich und gerecht wägende Einsicht. Er thut zwar im Stück nur wenig, was darauf schließen ließe. Aber es ist mit Recht auf die maßlose Freigebigkeit hingewiesen, die mehr die großartige Befriedigung einer fürstlichen Neigung, fast einer Grille, als die sorgliche, freudige Erfüllung einer sittlichen Pflicht ist. Das ist wunderschön, aber es ist nicht weise. Er hat sich in dieser Neigung nicht selbst erzogen. Der Unwürdige empfängt vielleicht aus vollem Säckel von ihm, während, wenn er selbst Nichts hat, der Würdige mit leerer Hand von seiner Thüre gehen

muß. Auch in so kleinen Zügen würde Nathan anders erscheinen. Und so beruht auch seine Duldsamkeit mehr in seinem richtigen Gefühl als in einer ruhigen Abwägung der für sie sprechenden Gründe. Er würde nach seiner ganzen Art nie dazu kommen, sich und Andere bedächtig oder listig nach diesen Gründen zu fragen, da sein Herz und sein Kopf ihm die Antwort schon vorweg gegeben haben. Trifft er hierin das Richtige, so sichert ihn gleichwohl Nichts, daß er auf anderen Gebieten irren und sich vergessen kann. Jede Neigung ist blind. Aber die tiefe Sittlichkeit und der Adel seiner Natur bürgen dafür, daß er bald wieder den richtigen Weg finden werde.

Saladin ist so recht der Mann, ein Vorbild für den Tempelherrn zu sein. Nathans abgeklärte, reine Weisheit ist diesem zu fern, aber Saladins heldenhafte Persönlichkeit lockt ihn in jedem Zuge zur Nachahmung. Ein Vorbild freilich, das dem Ritter zu erreichen schwer fallen möchte. Weder in der Einsicht noch in seinem Herzen steht er dem hohen Ideale des Gedichtes, der Duldung, der Liebe sonderlich nahe. Er hält sich für frei von allen Vorurtheilen des Glaubens und fühlt sich doch als Christ über den Juden und den Muselmann erhaben. „Ein Judenmädchen aus dem Feuer zu retten". — „Wenn's auch nur das Leben einer Jüdin wäre". — „Was, Jude, was?" — „Aber Jude". — So betont er immer den ihm im Grunde der Seele verhaßten Stamm, verhaßt nicht seiner Raçeneigenthümlichkeiten, als vielmehr der frommen Raserei willen, „nur sein Gott sei der rechte Gott". Er hält sich für tolerant, für gut, und begeht doch die Thorheit und Schlechtigkeit zugleich, Nathan bei dem Patriarchen zu verklagen. Er ist so wenig seiner Herr, daß er sich in Saladins Gegenwart zu Schmähungen gegen „den jüdschen Wolf im philosophschen Schafpelz" hinreißen läßt, die dem Patriarchen alle Ehre machen würden. Seine Leidenschaftlichkeit, seine innere Unzufriedenheit mit seinem Stande, die fast zur Weltverachtung wird, spielen seiner besseren Natur schlimme Streiche. Aber auch in diesem verworrenen Gemüth spiegelt sich das Grundthema des Stückes wieder. Die Rettung der Recha ist und bleibt eine That der Selbstverleugnung. Auch er will eher Mensch als Christ sein. Er ist

durch und durch wahr. Doch war es gerade Zeit, daß er dem Nathan und Saladin nahe trat. Seine guten und schlechten Eigenschaften fingen schon an mit einander zu verwachsen und sein Wesen zum Charakter zu verfestigen. Auch macht er trotz seiner Jugend schon den Eindruck eines Mannes. Auf seine Weise, mit derbem, oft grobem Humor lernt er allmählich, sich in das Leben zu schicken; sein Pessimismus wird witzig. Da kommt er in die Kreise edler, großer, hoch über ihm stehender Menschen und nun tritt sein ganzes Wesen auf's Neue in Gährung. Die edleren Elemente sondern sich allmählich von den minder reinen, und nach kurzem, schwerem Kampfe gewinnt er es über sich, die Geliebte als Schwester zu umarmen und Nathan zu bitten, ihr den jüdischen Namen zu lassen, den er noch vor Kurzem so leidenschaftlich mit dem christlichen vertauscht wissen wollte. Seine völlige Läuterung liegt jedoch erst jenseits des Stückes; so lange wir ihn sehen, brodelt noch Edles und Unedles in ihm durcheinander. Aber der brausende Most verspricht einen guten Wein, und rein ästthetisch, nicht moralisch betrachtet, muthet uns seine „rauhe Tugend" entzückend frisch und kräftig an. Er ist ein „plumper Schwabe", ein „deutscher Bär", nichts weniger als der dichterische Typus des allgemeinen idealen Jünglingthums. Er liebt es wie der Bastard in Shakespeares „König Johann" seinen herben Trotz und Stolz zu übertreiben, weniger um zum Widerspruch zu reizen als um eine sentimentale Anerkennung seiner That, die ihm innerlich zuwider ist, von sich abzuwehren. Nathan findet ihn leicht aus. „Die bescheidene Größe flüchtet sich hinter das Abscheuliche". Er sieht den von Unkraut überwucherten edlen Kern und ist gütig genug das, was dieser Kern verspricht, schon als entfaltet anzusehen. „Wir müssen, müssen Freunde werden", ruft der Tempelherr im Ueberströmen des Gefühls aus, als ihm Nathans ganze Größe plötzlich aufgeht — „Sind es schon", erwidert dieser.

Nathan, Saladin und der Tempelherr haben sich mitten im Leben unter Menschen zu bethätigen. Schon die äußere Lebensstellung gebietet das dem Sultan und dem Ritter. Nathan aber, der ein stilles zurückgezogenes Leben führen könnte, wandert von

Jeruſalem nach Babylon, über den Jordan, den Euphrat und Tigris, und kaſſirt Schulden ein. Alle drei verlangen ſie unter Menſchen. Pſychologiſche Räthſel zu löſen iſt ihnen die willkommenſte Aufgabe. Nathan und Saladin vor Allen müſſen mit dem edelſten Stoff, dem des Menſchenherzens, arbeiten können, um ſich ganz wohl zu fühlen. Bei Saladin iſt es Liebhaberei und Neugier, bei Nathan ein pädagogiſcher Trieb, bei dem Tempelherrn iſt es auf dem Wege, nur Pflicht zu werden. Sein Leben wird ihm läſtig, er hat Anwandlungen, die ihn der Welt entfremden. In dieſer, offenbar nur vorübergehenden und durch den Zwieſpalt ſeiner Natur mit den Geboten des Ordens, die er keineswegs blind zu befolgen vermag, hervorgerufenen Weltflucht bildet er den Uebergang zu den beiden Charakteren, in denen ſich die Selbſtverleugnung lediglich paſſiv darſtellt: dem Derwiſch und dem Kloſterbruder. Trotz der gründlichen Verſchiedenheit ihres Temperaments und ihrer geiſtigen Anlagen ähneln ſich dieſe köſtlichen Menſchen in dieſem Hauptzuge. Sie wollen fort, auf Tabor der eine, der andere an den Ganges. Aber die Quelle ihrer Wünſche iſt nicht dieſelbe. Der Bruder Bonafides iſt nach einem bewegten Leben der Welt, in der er ſich ſein reines, gläubiges, demüthiges Herz bewahrt hat, ſatt geworden. Nicht daß er ſie verwünſchte — er kennt kein Gefühl der Bitterkeit. Aber er fühlt ſich den Pflichten nicht gewachſen, die das Leben ihm auferlegt, und es iſt ihm nicht zu verargen, wenn man an die Aufträge denkt, mit denen der Patriarch ſeine Einfalt beehrt. Er ſaß ſchon „als Eremit, auf Quarantana, unweit Jericho“, ehe er nach Jeruſalem kam. Von hier verlangt er nun mit immer lebhafter Sehnſucht fort nach dem „Plätzchen, allwo er ſeinem Gott in Einſamkeit bis an ſein ſelig Ende dienen könne“. Dort will er ſich demüthigen und die Welt vergeſſen. Er fühlt ſich ſchwach und unfähig geiſtig noch zu erſtarken. Anders der Derwiſch. Er iſt im Beſitz aller Kräfte, feinen Geiſtes, von lebhaftem Naturell, ohne Leidenſchaften, ohne Vorurtheile wie der gute Bruder, aber nicht menſchenſcheu wie dieſer. Sein ehrlicher Sinn ſtößt überall an, ſein Ideal vom Menſchen, das er im Herzen trägt, verkümmert ihm die Freude an dem wirklichen Menſchen. Er taugt

nicht für die Welt des Scheins. Darum verlangt ihn dahin, wo Bedürfnißlosigkeit und reine, heitere, freie Menschlichkeit zur That werden, an den Ganges. „Am Ganges nur giebts Menschen". Dort wird er erstarken und die ganze Ungetrübtheit und Frische seines Gemüthes wieder finden. Dort wird er, der unter Menschen verlernen könnte Mensch zu sein, wieder werden, was er doch gerade sein möchte und was er am Ganges sucht: Mensch. Die Uneigennützigkeit und Bescheidenheit, bei Beiden gleich groß, wurzelt bei dem Klosterbruder in einem frommen, gläubigen Herzen, bei dem Derwisch in einer durch und durch affectlosen, naiven Natur. Der Klosterbruder könnte sich ins Leben schicken, wenn er wollte, denn selbst bei den heikelsten Aufträgen des Patriarchen verräth er eine feine instinktartige Klugheit, die ihm seine Seele immer doch rein bewahrt. Er scheut sich nicht, den Zweck seiner Aufträge zu umgehen, in dem festen Gefühl, so das Bessere, Gott Wohlgefällige zu thun. Das rührend gute „Lasst's lieber nicht gestorben sein", als er Nathan nach dem von einem Juden auferzogenen Christenkind fragen muß, charakterisirt ihn. Er ist nicht mit Absicht schlau — sein Herz, nicht sein Verstand läßt ihn diese Seitenwege finden. Er ist und bleibt die „fromme Einfalt". Dem Derwisch, der freier sieht als der Bruder, wird es dagegen schwer bis zur Unmöglichkeit, sich zu schicken und zu vergleichen. Auch er kommt in die Lage, anders zu sprechen als er empfindet. Er will verhindern, daß Saladin von Nathan borgt, und versucht nun, diesen als Geizhals hinzustellen. Aber wie ungeschickt thut er es! Wie kommt immer und ohne logischen Zusammenhang mit seiner Absicht seine wahre Gesinnung zum Vorschein! So fehlt denn, um sich mit der Welt auseinanderzusetzen, dem Klosterbruder die Kraft, dem Derwisch die natürliche Fähigkeit nnd der Wille, sich diese künstlich, auf Kosten der eigenen Neigung zu erwerben. Liebenswerthe, prächtige Seelen, aber nicht bis zur That, geschweige denn zu der Höhe des Standpunktes des Nathan durchgedrungen. Menschen, bei denen es sich wohl sein läßt, denen man vertrauen kann, deren Milde und Wärme erquickt, die uns durch die Echtheit und Wahrheit

ihres Empfindens bis zu Thränen rühren können — aber Menschen, die im Kampfe mit dem Leben leider unterliegen.

Dieser Fünfzahl sorgfältig abgestufter, sammt und sonders portraitartig scharf gezeichneter und ästhetisch erfreuender Charaktere steht nun eine Dreizahl von Frauen gegenüber und zur Seite, von denen zwei mit dem Geschick der Hauptfiguren eng verbunden, zum Theil ihr Abbild und ihre Ergänzung sind: Recha, Sittah und Daja. Die ersten beiden stehen künstlerisch hinter ihren männlichen Führern zurück, die letzte, geistig und gemüthlich am Niedrigsten stehend, ist eine künstlerische Meisterschöpfung ersten Ranges. Die Gefahr lag nahe, daß die Vorurtheilslosigkeit, die auf religiösem Gebiet in den vornehmsten Gestalten des Gedichtes zu einer reinen dünkellosen Aufklärung wird, so großartig bei diesen, den Frauen einen Theil der Sympathie nimmt, die sie den Männern verschafft. Wir erwarten von der Frau nicht, daß sie auf den obersten Höhen der Denkfreiheit wandelt, und thut sie es, dann wünschte man, sie thäte es unbewußt. Das ist bei Lessing nicht immer der Fall, und das ließ sich erwarten. Recha besonders hat etwas Lehrhaftes und Ueberkluges, das in der antithetischen, zugespitzten Sprache des Dichters zu Zeiten erkältend wirkt. Auch die Einsicht des Weibes soll in ihrer Empfindung wurzeln. Bei Recha gehen Beide nur zu oft auseinander, und das, was man ihr angeboren sehen möchte, erscheint doch nur als ein Product der Erziehung Nathans, das sich mit dem ureigenen Wesen der Frauennatur nicht organisch verbindet. Sie steht keineswegs, und kann es nicht, auf der klaren Zinne, von der ihr edler Vater Gott, Menschen und Dinge betrachtet. Wohl aber fühlt sie deutlich, daß sie in diesem ihr ganzes Heil zu suchen hat und finden kann, und dieser Zug der unbedingten Hingabe, die sich auch in der Schwärmerei für den Engel, der sie gerettet (den Tempelherrn), darstellt, ist das echt Weibliche in ihr. Eben um dieses Zuges, um dieser Liebe willen, die nur eine Spielart der welterlösenden Liebe ist, der Nathan, Saladin, der Tempelherr ihre Kräfte widmen, um der Leidenschaftlichkeit willen, die sie (ein Erbtheil ihres Blutes) in der

Scene mit Sittah faſt beängſtigend verräth, erſcheint aber auch die trockene Beweisführung einer Rede wie dieſe:

> Was ſprichſt du da nun wieder, liebe Daja?
> Du haſt doch wahrlich deine ſonderbaren
> Begriffe! „Sein! ſein Gott! für den er kämpft!“
> Wem eignet Gott? was iſt das für ein Gott,
> Der einem Menſchen eignet? Der für ſich
> Muß kämpfen laſſen? Und wie weiß
> Man denn, für welchen Erdkloß man geboren,
> Wenn man's für den nicht iſt, auf welchem man
> Geboren? u. ſ. w.,

und manche andere kluge Bemerkung in ihr um ſo mehr als etwas Unorganiſches, das eher von ihr fernhält als zu ihr hinzieht. Sittah iſt ungleich abgeſchloſſener und auch in ihrer Klugheit weiblicher. Auch wenn ſie, was glücklicherweiſe ſelten geſchieht, religiös philoſophirt, kennzeichnet ſie der „ruhige und ſchnelle Blick“ der Frau. Sie hat das liebevolle Herz, den klaren Verſtand ihres Bruders, aber Beides verkleinert und in die Sphäre ihres Geſchlechtes gerückt. Ihr fehlt der große Sinn Saladins und jeder idealiſtiſche Schwung. Leſſing hat ihr die weibliche Luſt zur Intrigue gegeben. Sie iſt es, die den Plan, Nathan zu fangen, erſinnt, ſie iſt es, die ſich vorſetzt, Rechas wahren Vater aufzuſtöbern. Auch iſt ſie neugierig. Saladin weiß ganz gut, daß ſie ſeinem Verbote zuwiderhandelt, wenn er mit lauter Stimme, ſo daß ſie es im Nebenzimmer hören kann, ſein „Schachern wird mit dir ſchon meine Schweſter“ ruft. Aber ſo liebenswürdig ſie über ihre Jahre ſcherzt, ſo beſcheiden ſie über ihre Bildung urtheilt, kurz, ſo ſehr man die Correctheit und Sauberkeit der Zeichnung dieſer Sittah ſchätzen muß — man vermißt doch die Farbe. Man muß ſchon der Bruder ſein, um aus den feinen Linien alles das herauszuleſen, was die ganze liebenswerthe, edle Perſönlichkeit ausmacht, auf die ein Saladin ſtolz ſein kann.

Der dritten Vertreterin des ewig Weiblichen kann man aber den Vorwurf der Körperloſigkeit gewiß nicht machen: der Daja. Sie lebt in jedem Wort, in jedem Athemzuge. Recha und Sittah ſind auf ein anderes Leben gepflanzt, ſie folgen der Bahn ihrer

Beschützer. Daja steht zwischen verschiedenen Feuern, mutterseelenallein, und wahrt doch mit Consequenz ihren beschränkten Standpunkt. Sie ist eine fromme Seele, eine rechtschaffene Christin, aber von der Demuth des Klosterbruders, der von Nathans Opferthat bewegt, diesem zurufen kann: „Ihr seid ein Christ! Ein bessrer Christ war nie," hat sie keine Ader. Auch seine einfache Einsicht, „daß unser Herr ja selbst ein Jude war", fehlt ihr. Sie kennt nur ihr Christenthum und will nichts Anderes kennen. Auch bildet sie sich viel darauf ein und weiß sich über ihre jüdische und muselmännische Umgebung hoch erhaben. Daß sie nicht nur obenhin, sondern im tiefsten Grunde ihres Wesens (wenn bei dieser guten Frau von Tiefe zu reden ist) ihrem Glauben anhängt, beweist nichts deutlicher als Rechas Mittheilung an Sittah: „Wir nahten auf dem Weg' hieher uns einem verfallnen Christentempel". (V. 6.) Thränen, Händeringen, Blicke des wahren Mitleids — man sieht, die brave Daja hat um ihren Glauben schwere Kämpfe zu bestehen. Aber so beschränkt ihr Standpunkt, so albern ihre Bigotterie gerade in solcher Umgebung erscheint — auch sie ringt sich doch ihre Opfer ab. Sie liebt Recha zärtlich und versteht sich erst nach langen Jahren mühsam zu dem Schritt, ihr ihre christliche Abkunft zu entdecken, sicher in dem guten Glauben, ihre Seele von der ewigen Verdammniß zu erretten, also auf wenigstens für sie beifallswerthe Gründe gestützt. Daß auch sie dabei im Trüben zu fischen und, wenn der Tempelherr die ihm zugedachte Gattin nach Europa führt, zugleich mit abzureisen wünscht, wird ihr Niemand verargen. Sie ist oft schon nahe daran, ihr Geheimniß zu entdecken, und doch bedenkt sie sich. „Der Mann ist sonst so gut! — Ich selber bin ihm so viel schuldig! — Das Herze blutet mir ihn so zu zwingen." Dergleichen ist ihr auf ihre sonstigen Dummheiten anzurechnen. Und wenn sie auch, wie Recha sie schildert, eine Christin ist, die „aus Liebe quälen muß", so hat sie doch Liebe und steht darum noch lange nicht auf der untersten Stufe des Stückes, die für den Patriarchen freigelassen ist. Ganz kostbar ist es nun, wie ihre religiöse Haltung aus ihrem ganzen Wesen entwickelt und mit den allerweiblichsten Schwächen versetzt,

wie eine ganz bestimmte Person in ihr mit lebensvollen Strichen gezeichnet ist. Wie tief fühlt sie die Ehre, daß ihr lieber Ehegemahl auf dem Kreuzzuge mit Friedrich Barbarossa im Saleph ertrunken ist! Wie gern läßt sie sich, die doch sonst um Antworten nicht verlegen ist, von ihrem Glaubensgenossen, dem Tempelherrn, die stärksten Grobheiten sagen! Wie trefflich versteht sie sich auf die Universalkunst bejahrter Frauen, in allen Ehren zu kuppeln. Ein Wort, wie das zur Recha: „Bald nun könnt ihr ihm die Unruh all' vergelten, die er euch gemacht hat" (III., 3), schildert die ganze komisch-niedrige und trübe Sphäre, in der ihre Empfindung dämmert, und in diesem stillen Humor, den sie wider ihren Willen um sich verbreitet, verräth sich neben der künstlerischen Darstellungskraft nicht zum Wenigsten auch die ausgleichende Gerechtigkeit Lessings. Nicht unabsichtlich üben Nathan uud der Tempelherr an ihr der eine seinen feinen, gemüthlichen, der andere seinen derben Spott; und, nicht genug damit, muß sie selbst, auch dann wenn sie nichts Lächerliches sagt oder thut, dafür sorgen, daß wir über sie lachen. Ihre zweimaligen Meldungen, der Sultan schicke, Prinzessin Sittah schicke, sind von einer feinen, aber unwiderstehlichen Drolligkeit. Das erste Mal muß sie ihren sehnlichsten Wunsch nach einer vertrauten Unterredung Nathans mit dem Ritter wider ihren Willen selbst kreuzen, das andere Mal hat sie sich mit bösem Gewissen vor ihrem Herrn blicken zu lassen, dessen Geheimniß sie ausgeplaudert. Der Dichter will eben nicht, daß wir uns über sie ärgern. Mit versöhnlicher Hand löscht er alle Falten der Verstimmung weg, damit dies Gedicht der Liebe und Milde nicht anders wirke, als es empfunden und geboren ist. Auch wir, die Leser, die Zuschauer, sollen kein anderes Gefühl als das des Friedens haben. Es wäre gegen den Geist der Dichtung gewesen, wenn eine andere Wirkung beabsichtigt und erzielt wäre.

So läßt denn Lessing die Sonne seiner Kunst über Böse und Gute, über Gerechte und Ungerechte scheinen — auch über den Patriarchen. Er ist in Allem die Kehrseite des Guten. Er steht in directem Gegensatz zu der Sache, die Lessing und seine Helden verfechten. Er ist vom stupidesten Glaubenseifer besessen.

In seinem Herzen, wo seine Bigotterie mit seinem herrsch- und prunksüchtigen, schmeichlerischen, verlogenen Egoismus eng durcheinander wuchert, regt sich kein Fünkchen von Liebe. „Der Jude wird verbrannt.“ Das bischen Logik, das er besitzt, macht sofort eine jesuitische Wendung, wenn es die Kirche und ihren Vortheil gilt. „Denn ist nicht Alles, was man Kindern thut, Gewalt? — Zu sagen: — ausgenommen, was die Kirch' an Kindern thut.“ Moralisch ist er völlig widerwärtig — und doch, wer entrüstet sich über ihn, wer sieht nicht über diese sittliche und geistige Armseligkeit mit einem heiteren Lächeln hinweg? Selbst für diese Creatur hat der große Dichter noch den Zug eines sardonischen und doch gutmüthigen Humors. Der Patriarch kommt nicht bleich und ausgemergelt, als einer jener, von innerem Neid und fanatischem Grimm verzehrten, unheimlichen Diener der Inquisition. Er ist ein „dicker, rother, freundlicher Prälat“. Man lacht, schon wenn man ihn sieht. Und ist nicht sein „Mich schaudert“, sein bequemes Abwägen zwischen der Hypothese und dem Factum, sein mit rührendem Gleichmuth dreimal mit denselben Worten abgegebenes Verdict, sein plötzliches Umschlagen, als er erfährt, der Templer sei zum Saladin berufen, dazu sein sonderbarer Irrthum, den guten Klosterbruder für das geeignetste Werkzeug seiner Spionagen zu halten — ist das Alles nicht mehr lächerlich als verächtlich? Selbst der hitzige Tempelherr nimmt ihn komisch („Ein Problema“) — wer würde sich also über ihn ereifern wollen?

Allen Charakteren ist das Siegel des Lessingschen Geistes deutlich auf die Stirne geprägt. Sie verleugnen ihre Abstammung nicht. Die Farben sind stets maßvoll, auch das Unedle ist mit hoher, sittlicher Ueberlegenheit behandelt und vor verletzender Leidenschaftlichkeit bewahrt. Der helle Geist des Dichters, der sich sprachlich in scharfen Gegensätzen, künstlichster Zuspitzung eines Gedankens und fast peinlicher Wortgenauigkeit verräth, redet auch aus den Worten der geistig Aermsten des Gedichts. Hier liegt eine Gefahr für die Wirkung, die das ruhige Behagen des Genießens stören kann. Der Leser, der Zuschauer fühlt sich, wenn jedes Wort, arglos gesprochen und arglos angehört, aufgemutzt wird, selber peinlich controlirt, und so wird denn diese

oft erörterte Eigenart Leſſings auch im „Nathan“ nicht ſelten zur Manier, und, da ſie ſich mit einem rein techniſchen Mangel in der Versbehandlung wunderlich verbindet, zum Unſegen für die herrliche Schöpfung. Ich meine die oft nur zur bloßen Füllung des Verſes, ohne Zwang des Sinnes, angewandten häufigen Wortwiederholungen.

Nathan iſt zwar nicht der erſte Verſuch, den fünffüßigen Jambus in die Tragödie einzuführen (dieſen machte vielmehr der im frühſten Jünglingsalter verſtorbene Rival Cronegks, der achtzehnjährige Fr. Wilhelm Freiherr von Brawe in ſeinem „Brutus“) aber doch das erſte deutſche claſſiſche Jambendrama, das denn auch die Ungewohnheit in der Behandlung des koſtbaren neuen Materials in jeder Zeile verräth. In der rein metriſch betrachtet unruhigen und zerfahrenen Sprache deckt ſich der Sinn mit dem Vers oder der Versgruppe faſt nie und die Enjambements ſind zahllos. Und wenn ein Mann wie Leſſing ſich vor Flickwörtern und ſchönredneriſchen aber ſachlich nichts Neues und Weſentliches gebenden Phraſen, ſeiner echten und wahren Kernnatur getreu, erklärlicherweiſe ſcheute, ſo konnte er es doch nicht verhindern, daß zur Versfüllung gleichgültige Wörter wiederholt wurden — ein Verfahren, hinter dem man eine pointirende Abſicht zu ſuchen geneigt iſt, ohne ſie doch in einer erheblichen Anzahl von Fällen finden zu können. „Wie elend, elend hättet ihr indeß hier werden können.“ — „Sag nur heraus, heraus nur.“ — „Ich, ich bin ja nicht verbrannt.“ — „Wie woll'n wir uns freu'n und Gott, Gott loben!“ — „Er, er trug euch u. ſ. w.“ — „Er ſichtbar, ſichtbar mich durchs Feuer trug'“. — „Mein Vater, laſſ't, laſſ't eure Recha doch nie wiederum allein.“ — „Doch Euch, Euch kann ſie trefflich wuchern.“ — „So geh, geh wenigſtens ihn anzuhalten.“ — „Er ſchließt daraus, daß Gott zu großen, großen Dingen euch müſſ' aufbehalten haben.“ — „Das, das wäre das Geſchäft u. ſ. w.“ — „Ha, das, das iſt meine Schweſter.“ — „Auf den, auf den nur rechnet nicht.“ — „Wenn hier, hier untern Palmen ſchon nicht mehr.“ — „Laſſ' es keine Sorge dir machen; mir mir macht es keine.“ — „Wir müſſen, müſſen Freunde

werden." — „Was schwätz ich? Komm, komm, liebe Daja, wieder an das Fenster." — „Und Sohn? Sohn nicht? Auch dann nicht, dann nicht einmal u. s. w." — „Des Menschen Hirn faßt so unendlich viel, und ist doch manchmal auch so plötzlich voll! von einer Kleinigkeit so plötzlich voll!" — „Taugt nichts, taugt nichts." — Dies sind nur einige Beispiele, die reichlich vermehrt werden können. Wenn sich auch, wie man beim Nachlesen finden wird, einige solcher Wiederholungen aus dem Nachdruck, den das betreffende Wort verdient, zur Noth erklären lassen, so ist doch ihre verschwenderische Häufung ein sicheres Zeichen, daß man es dabei weniger mit einer künstlerischen Absicht, als vielmehr mit einem bloßen Nothbehelf zu thun hat. Auch ist der Vers, als solcher betrachtet, ohne Reiz, gleich weit entfernt von dem großen Schwung der Schillerschen, wie von der süßen Musik der Goetheschen Sprache.

Dafür hat aber, wenn man von diesen Mängeln absieht, die Sprache andre ganz unschätzbare Vorzüge. Sie ist im Ausdruck von einer unbeschreiblichen Einfachheit und Schlichtheit, ganz dem Geiste der Dichtung getreu. Eine ruhige, nur durch die Sache, nicht durch äußern Prunk siegende Würde eignet ihr durchweg. Mit Vorliebe sucht sie sich das bescheidenste Gewand und holt sich ihre Mittel aus dem Vorrath der ganz volksthümlichen, ganz bürgerlichen, man könnte fast sagen gewöhnlichen Redeweise. Nun höre man aber, wie freundlich, wie liebenswürdig sich in dem Munde Lessingscher poetischer Gestalten Wendungen wie diese ausnehmen: „Der folgt mir nicht vor langer Weile." — „Ich soll mich nur erkunden, auf den Zahn euch fühlen." — „Ist inzwischen auch nicht übel." — „Was wäre da wohl leichter, als den Garaus ihm zu machen." — „Wo habt ihr denn die ganze Zeit gesteckt?" — „Ich bin mich selbst zu loben auch nicht faul." — „Zwar bin ich seit geraumer Zeit ein wenig über'n Fuß mit ihm gespannt." — „Wer sich Knall und Fall, ihm selbst zu leben nicht entschließen kann, der lebet Andrer Sklav' auf immer." — „Er stürzte mit der Thüre so in's Haus." – „Was hieß denn das, daß ihr so Knall und Fall euch aus dem Staube machtet? daß ihr uns so sitzen

ließet?" — „Der weise Vater schlägt nun wohl mich platterdings nicht aus." — „Trag deine Siebensachen fort." — „Ich steh' auf Kohlen, guter Bruder." — „Hui, der Tempelherr ist drum." — „Und so fiel mir ein, euch kurz und gut das Messer an die Kehle zu setzen." — „Nehmt mir's nicht ungut." — „Wer war so grausam denn, dir selbst — dir selbst dergleichen in den Kopf zu setzen?" — „Er hat ihr einen Vater aufgebunden." — Wer möchte einen dieser Ausdrücke missen? Es giebt eine gesteigerte Sphäre der Empfindung, eine Sphäre der Kunst, für deren Schönheit sie nicht taugen. Hier aber dienen sie in ihrer Anspruchslosigkeit nur dazu, den Eindruck der Wahrheit zu verstärken, für die „Nathan der Weise" kämpft und für Deutschland bis in die fernste Zeit hoffentlich nie vergebens gekämpft haben wird.

Und das Werk als Drama, als Bühnenstück? Es versteht sich von selbst, daß es nach der Art seiner Entstehung nach dieser Richtung kein Muster darstellen konnte und daß es bei seinem Schauspielcharakter in die dramaturgischen Formeln für die Tragödie nicht paßt. Aber nur einem Dichter, einem wahrhaften Dichter, der zugleich ein Kenner des Theaters war, wie es wenige gab und geben wird, konnte es gelingen, den dünnen Stoff so auszuspinnen, daß er nie zerreißt, daß das Interesse an ihm nie versagt, und seinen Menschen ein dramatisches und ein theatralisches Leben einzuflößen, das uns die Quelle ihrer Schöpfung nicht einmal ahnen läßt. Die Polemik, ein religiöser Gedanke hätte sie geboren? Wir sehen sie und sagen: o nein, ein Dichter hat sie gesehen und gebildet. Der Religionsphilosoph, der Kritiker, der Polemiker hätte zu seinen Lehrsätzen nur blasse, blutlose, langweilige Drathpuppen erfunden, die das „Maul voll schöner Worte" gehabt hätten. Die Gestalten des Nathan aber leben. Mit einem solchen, unter solchen Bedingungen behandelten Stoff künstlerisch nicht zu scheitern — das ist der glänzendste Beweis für Lessings dichterisches Gottesgnadenthum.

Goethe.

Götz von Berlichingen.

Im Jahre 1773 warf einer der größten Deutschen wie jener Deukalion der griechischen Sage, ein Titanide, in erstem Feuer, in erster Kraft und Schönheit der Jugend einen gewaltigen Felsblock mitten ins deutsche Reich und dieser Felsblock stand, wie einer vom Promethidengeschlecht, auf und wandelte. Er nannte sich „Götz von Berlichingen", wurde das Erstaunen und die Freude der Welt, und bald schritten an allen Orten Abbilder seiner selbst, falsche Götze, „große historische Ritterschauspiele", und des „Doctor Göde aus Frankfurth" Namen widerhallte durch das ganze Land. Es war eine That, wie sie nur dem Genie und nur der Jugend gelingt.

Schon im Jahre 1771 hatte er von der eigenen Lebensbeschreibung des alten Raubritters angelockt seine „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt" geschrieben, aber eigene Einsicht, der Rath der Freunde und Herders Urtheil bewogen ihn zu der Umarbeitung, die das Wesentliche und vor Allem die Gestalt des Helden deutlicher in den Vordergrund rückte, jener Umarbeitung, in deren Gestalt der Götz seinen Weltruf erlangte. Die Lust an der großen Zeit, die Freude an der festen, ganzen Rittergestalt des Berlichingers hatte ihn zu dem Stoff geführt, und das Herz voll vom Glauben an ihn, jede Ader voll von zeugender Kraft ging er ans Werk. Er glaubte „die Geschichte eines der edelsten Deutschen zu dramatisiren und das Andenken eines braven Mannes zu retten", er sah in Götz

den Beschirmer der Bedrängten, und von den Zweifeln, womit die neuere Forschung den guten Götz und seine unsichere Stellung im Bauernkrieg belastet hat, wußte er Nichts. Er dachte nicht daran, den Aufzeichnungen des Ritters zu mißtrauen und spürte Nichts von der Vortheilssucht, die ihn zwischen Kaiser, Adligen und Volk hin und herschwanken ließ. Auch die große Bewegung der Bauern sah er in der üblichen Beleuchtung an und über dem Abscheu vor den Weinsberger Freveln und dem Helfensteiner Mord (Dinge, die in jeder andern Revolution hundertfach überboten sind) kam er nicht dazu, die Berechtigung dieser Empörung zu begreifen und die großartige Mäßigung der Gedrückten in den zwölf Artikeln und der Heilbronner Constitution anzuerkennen. Er warf sie, wie er es nach dem damaligen Stande der Geschichtskenntniß mußte, zu den verruchtesten Freveln und stellte seinen Ritter mitten hinein zwischen das verderbte und entnervte Treiben der Höfe und die wüste Zerstörungssucht des Pöbels: als einen ganzen Mann, einen Mann des Rechts und der Freiheit zugleich.

Das Werk erschütterte die Geister gewaltig, und so stark war das Gefühl, daß man in ihm die Aeußerung einer elementaren künstlerischen Kraft vor sich habe, daß selbst die Kritik alle Bedenklichkeit vergaß und die ganz unmögliche, zerfetzte, undramatische Form mit wenigen Worten abthat, um den mächtigen Inhalt desto hingerissener preisen zu können. Ja selbst die Theater überwanden ihre Zurückhaltung und die „Kochische Gesellschaft teutscher Schauspieler" gab am 14. April 1774 den „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, ein ganz neues Schauspiel von fünf Akten, welches nach einer ganz besonderen und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertiget worden." Und dieses Stück (in der Gestalt von 1773!), „eine deutsche Rittergeschichte, völlig in der Shakespeareschen Manier", dies jeder theatralischen Form hohnsprechende Stück gefiel dort — wie es heutzutage noch gefällt. Goethes ganze zweifellose Hingabe an den Stoff, die unwiderstehliche Naturgewalt des wahren Genies hatten diesen Sieg über die Form errungen, und in unsren Theatern wiederholt sich immer noch,

was sich damals begab, denn wer den Goetheschen „Götz“ zum ersten Male mit kritischem Auge auf der Bühne sieht, wird sich nicht wenig wundern, wie alle Mängel der Composition, die diesem kernigsten und deutschesten aller unserer Dramen so sichtbar anhaften, fast völlig vor der Kraft und Kühnheit der Charakteristik verschwinden, wie das Werk, so unzusammenhängend in der Handlung, doch durch den einen Geist der Freiheit, der es durchbraust, als ein Ganzes erscheint, und wie es, wenn man von einem Erlahmen der Spannung etwa in der Mitte, im dritten und vierten Acte, absieht, wohlverstanden in seiner Bühneneinrichtung (denn das Original wäre heutzutage nicht zu wagen) entschieden theatralisch wirkt. Auch scheint es stets, als wüchsen die Kräfte der Schauspieler bei einer Darstellung des Götz, als schlüge seine stahlharte Hand, wie jener Stab des Moses Wasser aus dem Felsen, Funken auch aus leblosen Naturen. Die Macht dieser Dichtung muß sich äußern. Sie ist in jeder Beziehung einzig, für unsere Literatur, für die dramatische Literatur überhaupt, für Goethe selbst. Jedem Uneingeweihten leuchtet ihr heller, gesunder Blick erfrischend ins Herz hinein, und geradezu überwältigend ist ihre Treuherzigkeit und Schlichheit für den, der ihren Schöpfer aus seinen Werken, seinem Leben kennt. Goethe, der junge, galante Goethe, den die nationale Politik so wenig kümmerte, er, dessen hellenischem Geiste das vierschrötige Germanenthum, wie oft! ein Greuel zu sein schien, Goethe, der Schönheitsmensch, dem, was gefällt, auch erlaubt war, Goethe, der Kosmopolit, der Aristokrat — wie anders erscheint sein Bild hier! Offen und gerade, ein echter Deutscher, ein feuriger Patriot, ein Mann des Volkes, dem das Recht über Alles geht! Er, er selbst — nicht die Charaktere seines Stückes sind das; denn mitten in dem Gewirre dieser Kämpfe flattert Jedem, der sehen kann, sichtbar, das Banner des Rechts und der Mannheit, vom Dichter selbst getragen; seine Seele schwimmt mit vollen Segeln auf diesen stürmischen Wogen, er selbst ist es, der uns aus Lerses Munde das Schlußwort zuruft: „Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“ Der feste selbeigene Wille des Götz, seine zartfühlende

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA.

Sittlichkeit, die sich selbst vor einer Moralpredigt nicht scheut, die Herzlichkeit, die Vertrauensseligkeit, das Selbstgefühl, das im Bewußtsein seines Könnens gern einmal mit dem Harnisch rasselt und mit dem Schwerte aufstampft — das Alles ist so deutsch, daß eigentlich nur ein Deutscher das Werk ganz genießen kann. Dazu kommt die göttliche Grobheit solcher „Noli me tangere" wie Faud und Lerse, die nachzuempfinden und mitzugenießen kein Ausländer vermag. All unsere Schwächen stecken in diesen Tugenden, und es ist rührend, den weltumfassenden Geist Goethes auf Augenblicke sich in die engeren Schranken der Nationalität begeben zu sehen. Er ist nicht mehr der Egoist, als der er uns so leicht erscheint, der Halbgott, der einen unberührbaren Kreis um sich gezogen hat — er ist so liebevoll, so warm, so menschlich. Ein Werk wie Götz rückt den Dichter auch denen nahe, die dieses olympische Leben nicht verstehen. Er läßt uns ahnen, daß auch in dieser aristokratischen Natur der demokratische Zug der Deutschen einmal verborgen geschlummert. Er hat sich nicht immer verleugnet, auch dann nicht, als Goethe schon mit dem Hofleben allzu eng verwachsen war, als daß er ihm, wenn er sich geregt, hätte nachgeben dürfen oder wollen. Dennoch bricht er bisweilen durch, wenn auch nie wieder mit der jünglinghaften Wildheit, mit der Derbheit des „deutschen Bären" wie im Götz.

Es ist bekannt, unter welchen Einflüssen Goethe stand, als er das Stück schrieb. Shakespeare fing an die Franzosen aus dem Felde zu schlagen, das heranreifende Genie versenkte sich mit Begierde in die neu sich erschließende Welt. Die scenische Peinlichkeit des Racine und Corneille wurde der kräftigen Jugend verhaßt, die Regellosigkeit des britischen Dichters zur Regel erhoben. Zersplittert Shakespeare die Handlung seiner Stücke, so übershakespearte Goethe im „Götz" seinen Meister. In größter Ungenirtheit springt der Dichter mit dem Raum und der Zeit um, wie ein Erzähler, der das Recht hat, tausende von Meilen, ganze Jahre in einer Minute zurückzulegen. In der That ist „Götz von Berlichingen" nur eine dramatisirte Erzählung, ein Epos, kein Drama, viel weniger ein normales Theaterstück, und dies gilt von der in allen Goethe-Auflagen stehenden, unter dem

Titel „Götz von Berlichingen“ überall bekannten Fassung ebenso wie von der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand“. Goethe erkannte selbstredend die Unmöglichkeit, einer dieser Versionen einen dauernden Platz auf dem Theater zu sichern, und entschloß sich 1803 zur Herstellung der Bühneneinrichtung, nicht der bis jetzt allgemein bekannten, auf den deutschen Theatern eingebürgerten, sondern der weiter angelegten, die im Manuscript, mit Goetheschen Randglossen versehen, durch einen Zufall im Jahre 1879 im Café Maximilian zu München aufgefunden, der Heidelberger Universitätsbibliothek zum Geschenk gemacht wurde, und die uns jetzt in der von Wendt in Karlsruhe besorgten und mit einer Einleitung versehenen Ausgabe im Druck vorliegt. Sie kam den Anforderungen der Bühne mit richtiger Einsicht entgegen, führte die Scenen der Adelheid und des Franz, der Zigeuner und der Aufrührer aus, schuf neue reizvolle und bedeutende Scenen: Selbitzens Ankunft auf dem Berlichingischen Schlosse, Adelheids großen Monolog vor ihrem Tode, gewann aber einen Umfang, der die gewöhnliche Theaterzeit weit überschritt und den Dichter sogar auf den unfruchtbaren Gedanken brachte, das Stück an zwei Abenden, in drei und drei Acte getheilt, zur Aufführung zu bringen, wie es denn in Weimar im December 1809 wirklich geschah. Immerhin war mit dieser Einrichtung die Möglichkeit, den Götz der Bühne zu erhalten, gegeben. Es galt nur, sie zu kürzen, einige Scenenverschiebungen eintreten zu lassen, und man hatte ein brauchbares Theaterstück, und diesem durch die Sache gegebenen Rath folgte Goethe, so daß wir mit dieser neuen (zweiten), gekürzten Bühneneinrichtung insgesammt vier Götz-Bearbeitungen besitzen. Freilich hat man das Gefühl, als sei ein muthiges Roß zu Schanden geritten, bis es in der bretternen Bude, lahm und hinkend, untergebracht wurde, denn die Bühnenausgabe steht dem ursprünglichen „Götz“ an poetischem Werth unleugbar nach. Die bedeutungsvolle Knappheit der Sprache, die untrügliche Sicherheit der Zeichnung ist verloren und mit ihr Alles ins Breite gegangen. In den komischen Scenen des dicken Ritters von Wanzenau steckt mehr Behagen als Witz. Dennoch hat Nichts vermocht, die Schönheit des

Urbildes völlig zu vernichten. Auch eingerichtet und eingerenkt trägt es noch die Spuren der höchsten Genialität, und es ist nur ein Beweis von der unverwüstlichen Kraft der Dichtung, daß sie auch in dieser Gestalt noch übergewaltig wirkt. Auch sollte man die Bearbeitung nicht so schlechthin verwerfen. Hat sie uns doch Gelegenheit gegeben, die dichterischen Gestalten, die sonst unerweckt in der Bücherwelt ein schemenhaftes Dasein führen würden, in Fleisch und Blut vor uns zu sehen.

So sehr die Bühneneinrichtung aber auch bemüht ist, die Gesetze des Dramas und des Theaters in höherem Grade als die Buchausgabe zu erfüllen, so wenig ist doch auch sie, nach der Schablone gemessen, ein Drama. Aber was hilft alle Schablone und die Zwangsjacke der Theorie, wenn der olympische Leib, den man in ihre Fesseln zwängen will, sie, nur vom bloßen Aufathmen, vom Dehnen der Lungen, auseinander sprengt und in hundert Fetzen zerreißt? Ueberall quillt seine Schönheit hervor, eine mannhafte Schönheit, die Schönheit der Wahrheit und Gesundheit. Wenn ein Werk auf der Bühne eine solche Wirkung wie der Götz hervorbringt, dann hat sich die Kritik wohl zu bescheiden. Und wenn es auch in hundert Scenen auseinander fällt, wenn es auch ein dramatisirtes Epos ist, so waltet doch auch in ihm eine oft ergreifende Beziehung der Scenen, jenes logische Hineinspielen des Anfangs in das Ende, das gerade beim Anschauen so mächtig erschüttert. Wenn die unheimlichen Gestalten der aufrührerischen Bauern, die den ersten Act, fast im leichten Ton, einleiten, im fünften wieder erscheinen, mit brandigen Sohlen und blutbefleckt, dann legt sich der bange Druck auf die Seele, den eine gute theatralische Vorbereitung der Katastrophe hervorbringen muß: das Verderben des Helden scheint beschlossen, und es ist es mit jenem übereilten Bunde, den er, ebenso rasch wie bei der Versöhnung mit Weislingen, mit den Mordbrennern eingeht. Ebenso verbindet das Wiedererscheinen der Marie im letzten Act auf das Ergreifendste die weit auseinander liegenden Scenen der Weislingen-Episode. Und die Stetigkeit der Charaktere, die sich, oft mit den einfachsten Strichen gezeichnet, das ganze Stück hindurch getreu bleiben — wie hält auch sie das Ganze zusammen! Diese Circe

Adelheid, dieser bis zum Wahnsinn und zur Ohnmacht verliebte Franz, die kluge verständige Hausfrau Elisabeth, der treuherzige Held selbst! Muß man auch vom strengen Dramaturgen-Standpunkt diese epische Art der Conception verwerfen — die Wirkung, im rechten Sinne, ist schließlich doch Alles und rechtfertigt Alles. Was nicht wirkt, ist todt und für den Kreislauf des Lebens verloren; was aber wirkt, was die Seele ergreift und die Kräfte weckt, das ist schon um dieserwillen berechtigt, und vor dem Siege des Individuums hat die Schulmeisterei die Waffen zu strecken.

Ohne eine gute Inscenirung würde der „Götz" auf der Bühne aber weder zur Wirkung noch selbst zum Verständniß gelangen. Der rasche Wechsel der Scenen erfordert eine sichere, schlagfertige Arbeit; der gute Takt hat Alles aufzubieten, um die Handgreiflichkeiten, deren es im Stücke nicht wenig giebt, vor dem Lachen, wenn sie demselben nicht ausgesetzt sein sollen, zu bewahren. Die Scenen im Freien verlangen malerische Bilder, die Kämpfe ein geschmackvolles Arrangement auf durchbrochenem Terrain; und dann giebt es noch so viele Kleinigkeiten zu beobachten, die der Scene Natürlichkeit und Leichtigkeit geben, Dinge, die man vermißt, wenn sie fehlen, und die man, wenn man sie sieht, als etwas Selbstverständliches kaum beachtet. Wer möchte zum Beispiel den Knecht, der bei dem Mahl auf Götzens Burg nach den Weinkrügen geschickt wurde, laut und ohne Rücksicht auf die Betenden zurückkommen sehen? Er hält, sobald er in die Thür getreten, plötzlich den Fuß an, und schließt sich, die Hände faltend, den Wünschen seiner Hausgenossen an. Es ist nur eine Einzelheit von vielen. Zu Allem hat der Regisseur dann noch genügenden Spielraum, mit seinen eigenen Einfällen in den Dialog und das Ensemble Wechsel und Farbe zu bringen. Die Scenen mit dem Kinde beispielsweise, die in einem jener himmelhohen, wüsten und leeren Rittersäle, wie sie jedes, auch das kleinste Theater besitzt, ohne Reiz und Stimmung bleiben, gewinnen plötzlich ein heimliches, trauliches Colorit, wenn man sie in dem breiten Erker im Hintergrunde eines kleinen Zimmers sich abspielen sieht, das bei der Schaffung der Scene vor dem dichterischen Auge gestanden. Die Scene im Rathhause, von einem

verständigen, aber vor lauter Bildung ängstlichen und matten Regisseur vor jeder Uebertreibung bewahrt, wirkt verlegen und peinlich, erweckt aber die wärmste und heiterste Antheilnahme, wenn die starken Striche, mit denen sie entworfen ist, auch in der Aufführung zum Vorschein kommen: sie streift eben entschieden an die Caricatur, ohne doch im Mindesten zu verletzen. In der Eisenhand des Götz, der die Heilbronner Schuster und Schneider in die Pfanne haut, steckt jener Universalprügel der Puppencomödie, der, von einer tüchtigen Hand geschwungen, fünf oder sechs zugleich mit Leichtigkeit in einem Augenblick ins bessere Jenseits fördert. Die würdigen Rathsherren kommen freilich übel dabei weg, aber man spürt das Behagen, mit dem Goethe, immer gern bereit den Juristen am Zeuge zu flicken, auch hier die Gelegenheit ausbeutet, wie es nur gehen will. Die bekannten Worte des Mephistopheles in der Schülerscene, der Vansen im Egmont, der Advokat Sapupi in der zweiten Fassung des „Götz" — sie finden in diesem Auftritt Vortrab und Unterstützung.

An der lauten und lärmenden Heiterkeit, mit der die Gallerie sich an dem Mißerfolg des Raths und der Bürgerschaft von Heilbronn zu weiden pflegt, nehme man ja keinen Anstoß! Auch der rettende Lerse, der den alten Selbitz von seinen Feinden befreit, werde geruhig mit Hurrah begrüßt! Es ist ein Lachen der Freude, eine naive Aeußerung des moralischen Antheils, eine Wirkung, wie sie Goethe gewiß sich nicht anders und besser hätte wünschen können. Wie er ohne viel Federlesens, ohne lange Vorstudien, ein Bild der Zeit, die er schildern wollte, und seines Helden, wie er ihn sah, lebhaft vor der Seele, an die Arbeit ging, so hat er mit dem Scharfblick des Genies in der Mischung des Ernsten und Gewaltigen mit dem Grotesk-Komischen gerade das Richtige getroffen. Denn diese ist jener Zeit des Uebergangs eigen. Die alten Formen des Ritterthums existirten noch, als der Geist, der sie geschaffen, lange aus ihnen entwichen war. Das Faustrecht stand in Blüthe. Hatte die ritterliche Uebung einst kriegerischen Zwecken, politischen und religiösen Ideen gedient, so diente sie jetzt dazu, den Herren von Habenichts die Taschen zu füllen. Dazwischen gohr es im Innersten des Volkes

von geheimen gewaltigen Kräften, die eine neue Zeit vorbereiteten. Die Rohheit und die Größe, die Lächerlichkeit und der Schrecken reichten sich die Hand. Auf allen Gebieten kämpfte der Zopf mit der neuen Freiheit. Eine solche Periode darf nicht zu tragisch geschildert werden, denn sie ist es nicht. Sie muß anheimelnd wirken, prickelnd und feurig wie junger Most, ihre Jugendlichkeit muß uns ins Herz lachen, ihre Fehler müssen uns ihre Großartigkeit erträglich und vertraut machen. Wir müssen sie mit ihren Uebertreibungen lieben, anstatt uns vor ihr zu fürchten. Auch der Held, in dem Goethe die Eigenmacht der Ritter, die, ihre eigenen Herren, gegen Kaiser und Städte keck zu Felde zogen, auf die Motive eines edlen Herzens, das keine Ungerechtigkeit dulden kann, glaubhaft und anheimelnd zurückgeführt hat — auch er ist weder der Mann einer Idee, eine Art Michael Kohlhaas, ein Fanatiker des Rechtsgefühls, noch der lediglich gutherzige, fleckenlos edle Vertreter der Unschuldigen und Geknechteten, noch der wilde Mann der Gewalt, der unbändig nur seinen Willen kennt und anerkennt. Er hat von Allem etwas. Er läßt mit sich reden und unterhandeln. Seine lautere Gesinnung bewahrt ihn nicht vor tollen unklugen Streichen, die die Seinen verderben und weder ihm noch seiner Sache nützen. Und aus der ehrlichen Haut schaut ab und an sogar der gutmüthige Bramarbas, der alte Raubritter heraus, der sein Metier um seiner selbst willen liebt. Immer aber ist er — nehmt Alles nur in Allem! — ein Mann, in jenem schönsten und höchsten Sinne: der Thäter seiner Thaten, ganz allein auf sich stehend, Niemandem unterthan als Gott, Treue haltend und von Anderen Treue erwartend, durch seine rücksichtslose, fast plumpe Geradheit scharf von seinem Schwager Sickingen, der auch deutsch und selbstbewußt, mannhaft und kriegerisch, aber feiner und chevalieresker und ein halber Diplomat ist, unterschieden, durch das Maß, das ihn trotz aller Ausschreitungen von Zeit zu Zeit in seine friedlichen Grenzen zurückzwingt, und seine häuslichen Tugenden von dem gemüthlichen Glücksritter Selbitz. So ist er in jeder Linie fest und sicher gezeichnet — bis auf den Schluß; denn kurz vor seinem Tode erscheint er plötzlich auffallend verändert, völlig ein Anderer,

und er stirbt wie ein alter, gebrechlicher Mann, weniger an seinen Wunden, als an „allgemeiner Schwäche". Es ist ein wunderliches Ding damit. Der Götz des letzten Actes ist von dem des ersten um dreißig Jahre verschieden. Aber er ist doch Weislingens Freund, die beiden waren Jugendgespielen, und der zweite Gemahl der Adelheid ist kein alter Mann. Götz aber hat graue Haare (man vergleiche die Scene zwischen Weislingen und Marie im letzten Act), er ist, selbst wenn er vor der Zeit alt geworden sein sollte, doch längst kein Jüngling mehr. Wie ist das zu reimen? Soll man Weislingen älter, Götz jünger nehmen, als man sich die Beiden nach dem Stücke denken muß? Der Epiker, der Romancier Goethe hat hier den Dramatiker im Stich gelassen.

Wie der Held so sind auch die übrigen, breiter behandelten Hauptpersonen geniale Schöpfungen. Weislingen gehört nur mit seinem ritterlichen, soldatischen Zuge seiner Zeit, im Uebrigen dem bekannten Geschlecht der Goetheschen Liebhaber und Helden an, die von einem Extrem ins andere fallen, liebenswürdige, rasche, aber haltlose Menschen, auf die man sich nicht verlassen kann, Grillenfänger, die Anderen das Leben schwer machen: die Familie der Clavigo, Tasso, Werther, Eduard, Wilhelm Meister. Die Partie der Leidenschaft aber ist hinreißend: eine Gestalt wie die der Adelheid hat Goethe nicht wiederholt, Franz ist sein eigen Fleisch und Blut. Das siedet und klopft und drängt, daß Einem der Athem benommen wird. So sehr es nun aber begreiflich und nöthig war, daß Goethe seine erste Theaterbearbeitung (die Wendt'sche Ausgabe), um sie für die Dauer eines Abends herzurichten, kürzte, so sehr muß man doch beklagen, daß die einleitenden Scenen (Franz und die Zigeunerkinder) in die gekürzte Einrichtung nicht hinübergenommen sind. In ihnen ist Franz ein guter, unverdorbener, von keiner Leidenschaft bewegter Junge, der vom Weibe Nichts wissen will.

Franz. Nun, braune Geschwister, was seht ihr in meinen Händen? Werd' ich weit reisen? weit in fremde Länder? nach unbekannten fremden Ländern?

Knabe. Reisen kannst du, reisen wirst du, hier seh' ich's geschrieben. Aber was siehst du Schwester da drüben?

Mädchen. Du wirst reisen, wenn du nicht gebunden wirst, reisen, wenn du nicht gefesselt wirst.

Knabe. Sie werden dich fesseln, sie werden dich binden.
Franz. Weg, weg! ihr Unglücksvögel.

— — — — — — — — — —

Mädchen. Den braunen Geschwistern eine kleine Gabe, so sollst du vernehmen die Wahrheit, die gute Wahrheit.
Franz (indem er giebt). Hier hast du was und auch du! Nun sprecht, wer sind meine Widersacher? Zeigt sie mir!
Mädchen. Partner hast du, nicht Widersacher.
Knabe. Partner sind's, die dich halten und binden.
Mädchen. Mit süßen Blicken, mit sanften Winken.
Knabe. Mit Händedrücken, mit Augenblinken.
Franz. Fort, abgerichtetes, trügerisches Gesindel! Lüge sagst du und keine Wahrheit. Ich weiß nichts von Weibern, ich will nichts wissen von Weibern.

Der dämonische Einfluß der Adelheid erscheint nur um so verwirrender, Franzens eigenes Geschick um so rührender, wenn man diese feine, frische und kindliche Natur durch den Einfluß des Weibes so plötzlich aus allen Fugen gerissen und zum Verbrechen getrieben sieht. Daß die Sirene von Bamberg, die ihrem Dichter immer lieber und gefährlicher und sogar seinem Interesse für den guten Götz hinderlich wurde, an Raum verlor, ist dagegen nur zu billigen, so wundervoll und echt Goetheisch an und für sich solche Scenen wie ihr Zusammentreffen mit den Zigeunern (in der Fassung von 1771) auch sind. Wie sehr Goethe die Frauennatur in allen Nüancen, allen Wandlungen kennt, das beweist auch die Adelheid glänzend: ein verschlagenes, sinnliches, in aller Leidenschaftlichkeit berechnendes herrschsüchtiges Weib, ein psychologisches Meisterstück, dessen Geheimniß nur wenige Schauspielerinnen ergründen. Ihre Gespräche mit Weislingen (in der Druckausgabe) fangen mit goldenen Netzen, verwunden mit goldenen Pfeilen, und es ist schade, ewig schade, daß diese unvergleichlichen Dialoge in der Theaterbearbeitung zum Theil fehlen und durch andere, breitere und weniger pointenreiche ersetzt sind. Aber wir nehmen die Erinnerung an sie mit in die Aufführung und ergänzen uns mit ihrer Hülfe das immer nur skizzirte Bild dieser vollendeten Coquette. Denkt man dann noch an die erste Behandlung des Stoffes durch Goethe, an jene Scene, in welcher sie den, der gekommen ist, sie zu ermorden, den Rächer, mit

Liebeszauber umspinnt und ihn, als er sein blutiges Geschäft in ihren Armen vergessen will, zu erstechen Miene macht, so hat man einen Schlüssel mehr zu ihrem Charakter. Die Sinnlichkeit ist der Adelheid zu guter Letzt nur Mittel zur Verwirklichung ihrer herrschsüchtigen Pläne. Ein Kaiserthron — das ist ihr Ideal. Hätte sie ihn gewonnen, sie wäre eine Art Catharina von Rußland geworden. Die Wittwe des von Walldorf, Weislingens Weib, Franz von ihr verführt, Sickingen ihr begünstigter Liebhaber — die Reihe ist damit gewiß nicht geschlossen, und Kaiser Karl, dessen Kreisen sie zueilt, wäre gewiß nicht der letzte gewesen. Und Alle sind zehnfach, hundertfach entschuldigt, denn es liegt ein Glanz, ein Zauber um diese Gestalt ergossen, mit dem alle Tugenden eines Weibes nicht zu ringen vermögen. Erscheint doch die stille, phlegmatische Samariternatur der Marie fast langweilig, die Geschäftigkeit der guten, treuen Elisabeth fast ordinär neben ihr. Und soll es eine von den Beiden mit ihr aufnehmen, so hat die resolute Hausfrau mit dem Schlüsselring im Gürtel vor dem blassen entsagenden Klosterfräulein, das sich verloben und verheirathen läßt, wie der Bruder will, gewiß den Vorzug. Jene herrscht doch wenigstens über ein Revier, das keinem Manne entbehrlich ist — diese ist weder kalt noch warm, sie fesselt nicht und stößt nicht ab. So wahr diese Marie auch ist, so hoch sie sittlich über der Adelheid steht, so tief ist sie ihr ästhetisch unterlegen. Wahrhaftig, Goethe hat es uns recht mit Fleiß erschwert, die Tugend liebenswürdig zu finden.

Dafür besiegt der Georg den Franz. Reinheit und religiöser Sinn im frischen, heranwachsenden Knaben sind immer von rührendem, dichterischem Reiz. Was beim Weibe zur ästhetischen Schwäche wird, wird umgekehrt beim Manne zur Stärke. Den herrlichen Jungen auf der Bühne aber jemals ganz so, wie er gedacht ist, zu sehen, wird wohl stets ein frommer Wunsch bleiben. Die Liebhaberinnen, die ihn zu spielen pflegen, haben eben keine Jünglingsseele, junge Leute vom Alter des Georg sind aber für die Bühne weiße Raben, denn in diesen Jahren spielt kein Jüngling ernsthaft oder gut Komödie. In diesem Dilemma ist es darum immer noch das Beste, die Rolle von einer Dame geben zu lassen.

So sehr es sich sonst empfiehlt, solche Zwitterwesen zu vermeiden, wenn es irgend geht — dem männlichen Organ fehlt doch in der Regel der Glanz und die Helligkeit der Knabenstimme, die zum Georg gehört, wie der Heiligenschein zu seinem Taufpathen. Ueberdies ist man nach der Theatertradition nun einmal bereit, in einer mit Wamms und Hose ausstaffirten Dame einen Knabenjüngling zu sehen — im Manne aber sieht man immer den Mann, wenn auch einen jungen, nicht aber den fünfzehn-, sechszehnjährigen Burschen, der der Georg sein muß. Viele der liebenswürdigsten Lichter der Rolle, die Begegnung mit den Nürnberger Kaufleuten, mit den Zigeunern, verlieren an Glanz, wenn diese Täuschung oder doch der bereite Wille sich täuschen zu lassen fehlt.

In die Sphäre des Helden und seiner Widersacher, in die ganz persönlichen Interessen ragen bedeutend große, geschichtliche Mächte hinein: die Vehme, die Bauernkriege, die Reformation. Die Vehme ist zwar eben so wenig echt wie die des „Käthchen von Heilbronn"; einzig Immermann hat sie im „Münchhausen" poetisch und treu zugleich behandelt; aber alles Grauen, das die Phantasie mit der geheimen und schnellen Justiz der unterirdischen Richter verbindet, hat Goethe in die wenigen Scenen, die sich in den verschiedenen Bearbeitungen verstreut finden, hineingetragen und, viel wahrscheinlicher und packender als Kleist, zum Hebel der tragischen Entscheidung im Geschick der Adelheid und zur Förderung der tragischen Stimmung benutzt. Die kurze Begegnung der vier wissenden Brüder an den Kreuzwegen des Waldes, welche auf die fast raffinirte Erscheinung des schwarzen Rächers in den Zimmern der Adelheid ahnungsvoll vorbereitet, sollte um dieser Vorbereitung und um ihrer selbst willen auf dem Theater deshalb nie fortbleiben.

Die schaudervolle Scene in Adelheids Gemach (in der zweiten Bühnenbearbeitung, von der hier, falls nicht das Gegentheil ausdrücklich hervorgehoben wird, bei der Besprechung des Theatralischen immer die Rede ist) zeigt alle Geberden des furchtbaren, lähmenden Schreckens: Franz ist dahingezogen, zum traurigen Geschäft, das heißt, um Adelheids Gatten, Weislingen, seinen Herrn zu tödten; sie ist allein und blickt dem geliebten Knaben auf den

mondbeglänzten Weg nach — da kreuzt ihn eine „schwarze Mönchsgestalt", ohne daß er ihrer gewahr wird, und dieser Unheimliche dringt hinauf zum Schloß — das Gespenst ihrer Missethaten, nein, der wirkliche Rächer! Und wie sie nun das Spiel ihrer Einbildungskraft aus dem Hirn löschen will und plötzlich den leibhaftigen schwarzen Vermummten hinter sich gewahrt, wie er zum Rachewerk in ihr Schlafgemach tritt — das ist von einer grausigen nicht zu überbietenden Wirkung, und es ist eine Vermessenheit und eine Geschmacklosigkeit von Dingelstedt, daß er für die Wiener Burg diesen Monolog, den er mit seinen eigenen Zusätzen keck versehen, durch die Sterbescene Weislingens in zwei getheilt, dadurch eine neue ganz unnütze Verwandlung nöthig gemacht und Adelheids Ende auf seine Weise, opernhaft grell und doch ohne tragischen Schauer dargestellt hat. Denn bei ihm tritt der Rächer (den er wahrscheinlich darum erst nach Weislingens Tode erscheinen ließ, weil er der Unthat nicht vorangehen sollte: ein unzulänglicher Grund) — bei Dingelstedt also tritt der Rächer, ohne daß Adelheid ihn hinter sich gewahrt, leise in ihre Kemenate; die Verbrecherin folgt und wird von ihm erwürgt; die Gardine theilt sich und zeigt uns ihre Leiche, der Vehmrichter aber schlägt den Dolch in den Pfosten, windet den Strick darum und geht. Wozu eine solche Neuerung, die den Dichter nicht verbessert?

Die Bauern zeigen einen Trotz und eine revolutionäre, zum höchsten, fast Schillerschen Jugendpathos gesteigerte Kraft, wie man sie Goethe kaum zutrauen möchte. Hätten die Brüsseler Bürger des „Egmont" davon auch nur einen Gran! Die Reformation sendet ihren großen Urheber und führt in einer wundervollen, ihren Dichter in jedem Worte kennzeichnenden Scene die welterschütternde Bewegung auf die stillen menschlichen Wünsche zurück, die sich auch im Busen des armen Mönches, des Augustiners Bruder Martin regen. Einfacher und ergreifender ist der Kampf der Natur gegen die Askese wohl nie geführt worden. Auch dieser Zug ist einer von den mächtigen Frühlingstrieben, die dem seltenen Jugendwerke Goethes, einer der ersten Blüthen unserer neu erwachenden Literatur, das göttliche Gnadengeschenk ewiger Jugend gesichert haben.

Die Zeitgenossen konnten nicht anders, als in dem Dichter des Götz den deutschen Shakespeare begrüßen. Nach einem solchen Anfang von dieser Kraft und Wahrheit mußte man das Höchste im deutschen Drama erwarten. Wir Nachlebenden wissen, daß „Götz von Berlichingen", wie man heute sagen würde, ein „genialer Wurf" geblieben ist. Dieser herrliche Sieg der Natur war auf einem dem Dichter im Grunde fremden Boden erfochten worden. Was folgte, war aus völlig anderem Geiste geboren: Clavigo, Stella. Durch dies unvermittelte Schwanken zwischen zwei ganz verschiedenen Stilarten verrieth Goethe, daß er zum dramatischen Reformator nicht geboren sei. Ein solcher wäre sich getreu geblieben und hätte seine Entwickelung stetiger vollzogen. Bei Goethe aber gab es keine eigentliche dramatische Entwickelung. Man mußte sich begnügen, seine Dramen, wie sie sind, auf sich selbst gestellt, zu betrachten und zu genießen. Aus einem jeden spricht auf eigene Art sein einziger Geist: hier in der dramatischen Vollkraft der Jugend, dort in der theatralisch vortrefflichen Composition, bald in den lichtesten Offenbarungen unserer Innenwelt in der lauteren Poesie der „Iphigenie" und des „Tasso", bald in der tiefen, weltumfassenden Poesie des „Faust" — immer aber in der schönen Wahrheit, die Goethes eigenste Seele ist.

Clavigo.

Clavigo gilt bei einem großen Theil der Literarhiſtoriker und des Publikums für ein des Goetheſchen Genius unwürdiges Werk. Seitdem Merck das Stück einen Quark genannt hat, den Jeder ſchreiben könne, hat man es für mehr als überflüſſig gehalten, ſich mit dieſem „Quark“ ſonderlich zu beſchäftigen. Merck war ein geiſtvoller Menſch, der Goethen ſehr nahe ſtand; das Urtheil eines geiſtvollen Menſchen zu dem ſeinigen zu machen, kann klug und nützlich ſein, und bringt jedenfalls keine Schande. So plapperten es denn diejenigen, die zu eigenem Urtheil weder Kenntniß noch Muth genug haben, ebenſo geringſchätzig nach. Goethe ſelbſt blieb in dem Für und Wider der Verwerfung und Begeiſterung (denn auch an begeiſterten Stimmen, darunter die der Frau von Stein, fehlte es nicht) vollkommen ruhig. Er wußte Eins: Clavigo war ein gutes Bühnenſtück. In dieſem Sinne ſchrieb er auch im fünfzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit dem Werk eine Vertheidigung: „Muß ja doch nicht Alles über alle Begriffe hinausgehen, die man nun einmal gefaßt hat; es iſt auch gut, wenn Manches ſich an den gewöhnlichen Sinn anſchließt. Hätte ich damals ein Dutzend Stücke der Art geſchrieben, welches mir bei einiger Aufmunterung ein Leichtes geweſen wäre, ſo hätten ſich vielleicht drei oder vier davon auf dem Theater erhalten.“ Außerordentlich richtig, und Schade, daß dem großen Dichter dieſe Aufmunterung gefehlt hat! Er war auf dem Wege, ein gutes Bühnendrama zu ſchaffen. Das war trotz aller Wirkung weder der herrliche Götz, noch iſt

es der Egmont — Scenen, einzelne Bilder von unendlichem Reiz, oft in sich nicht einmal abgeschlossen, aber keine klare innere oder äußere Handlung, keine Fabel von der erstaunlichen Einfachheit der „Emilia Galotti", der „Minna von Barnhelm", der „Räuber", von „Kabale und Liebe", ohne Episoden, ohne Beiwerk, Alles nur dazu dienend, den Kern der Verwicklungen freizulegen. Aber Clavigo ist ein Ganzes, ein vortreffliches Theaterstück, und dies Lob theilt er mit seiner Schwester, der poetisch ebenfalls nicht gut beleumdeten „Stella". Ein wunderliches Verhängniß, daß die Kritik gerade an dem so bitter mäkeln mußte, wovon die Bühne sich Heil versprechen durfte!

Der Grund dieser Verdammung ist ein echt deutscher, deutsch in seiner Berechtigung, wie in seinem Irrthum. Man gelangte gar nicht erst dahin, sich klar zu machen, mit welcher Kunst der Stoff *behandelt* ist, mit welch' innerer, ganz Goetheſcher Wahrheit — der Stoff selbst schreckte schon ab. Das moralische Gefühl wie das ästhetische verwarfen ihn gleichermaßen. Man ärgerte sich über den eitlen Schwächling Clavigo, der aus frivolen Gründen ein Mädchen und dessen Angehörige, die Alles gethan, ihm ein Ansehen zu verschaffen, verläßt, ohne dies doch mit einem gewissen männlichen Anstand thun zu können. Man fand seine Haltung dem Beaumarchais gegenüber, seinen zweiten Verrath ebenso sittlich erbärmlich, wie ästhetisch verletzend und verurtheilte mit dem jammervollen Helden der Tragödie zugleich das ganze Stück. Es bedarf gar keiner Frage, daß diese Stimmen Recht haben würden, so lange man Clavigo nur *moralisch* beurtheilt und so lange man die *ästhetische* Würdigung nur auf ihn, ohne Rücksicht auf seine Stellung im Stücke und den Ausgang desselben, erstreckt. Es liegt in dieser richtenden Kritik etwas Mannhaftes und Gemüthliches, zugleich aber auch eine große Gefahr. Denn in der Regel kommt es gar nicht darauf an, wie die einzelne Person sittlich oder künstlerisch anmuthe, wenn nur das *Ganze* sittlich und künstlerisch wirkt. Es ist eine Stärke der französischen Dramatiker, die nur leider die Grenze zu finden nicht vermocht und mit dem moralisch Widerwärtigen sehr oft ein coquettes Spiel getrieben haben, es ist aber gleichwohl ihre Stärke

und der Grund ihres Reichthums an originellen, packenden dramatischen Werken, daß ihnen die Behandlung des Stoffes höher steht, als der Stoff selbst. Es kann der reinste Stoff von unsauberen Händen verhunzt werden, und der trübste kann verklärt und von einer lauteren Sonne beschienen werden, in deren Glanze das Niedrige nicht anders als niedrig, das Gemeine nicht anders als gemein erscheint, ja, bei dem Durchgang durch eine reine und glanzvolle Seele kann auch ein fleckenvoller Stoff gleichsam exorcisirt werden, und man braucht nur an Heinrich von Kleists „Marquise von O." und seinen „Amphitryon" zu denken, der einen verfänglichen Stoff auf bewunderungswürdige Weise in das Erhabene hinüberspielt, um solcher Wirkungen inne zu werden: der künstlerische Eindruck ist in ihnen ein so reiner, daß jeder unlautere Gedanke vor ihm zurücktritt.

Diese Echtheitsproben, die künstlerische und sittliche zugleich, besteht auch der „Clavigo". Ein reiner, in sittlichen Fragen feinfühliger und gegen sich selbst strenger Sinn leitet die Fäden des Ganzen und bricht über den „Helden" rettungslos den Stab. Daß er sich mit ihm beschäftigte, daß er ihn nicht von der Schwelle des Kunsttempels unbarmherzig wegstieß, das hatte seinen naheliegenden Grund in seiner intimen Verwandtschaft mit dem Helden, in der Fähigkeit das Elend und die Tragik seines Charakters zu verstehen und in dem guten Glauben auch in ihm den Kern aufzufinden, der ihn dem Mitgefühl eines gerechten Zuschauers nahe bringen müßte. Goethe selbst steckt, wie nicht erst gesagt oder vielmehr wiederholt zu werden braucht, im Clavigo. Mit den Schicksalen verlassener Mädchen war er nur allzu vertraut, und doch sprach ihn sein Gewissen nicht völlig schuldig. Ein Naturgesetz vollzog sich auch in diesem Wechseln und Schwanken. Er konnte eben nicht anders. Gleichwohl fiel es ihm nicht ein, sich selbst mit einer schalen Berufung auf sein Temperament Trost und Muth einzusprechen. Er ging ernst mit sich in's Gericht und erkaufte manche voreilige Liebesfreude mit Stunden der Reue und Verzweiflung. Auch den Clavigo färbt er nicht schön. Das erste Wort dieses Mannes ist ein Wort der selbstgefälligsten Eitelkeit. „Das Blatt wird eine gute Wirkung

thun, es muß alle Weiber bezaubern." Alle Weiber! Der Ruhm eines oberflächlichen Brillantfeuilletonisten. Die Weiber, deren man „gar bald satt wird", „mit denen man gar zu viel Zeit vertändelt", und wie seine Ausdrücke alle lauten. Durch alle seine eitlen Träume drängt sich aber die quälende Erinnerung an die Geliebte. Er weiß, daß er sie „hintergangen" hat, er selbst spricht das Wort aus, er verweilt zu seiner eigenen Marter bei dem Gedanken an sein früheres Glück — aber er belügt sich nicht selbst, im ganzen Drama nicht, und in dieser Wahrhaftigkeit liegt ein Reiz und eine Stärke seines sonst bis zur Elendigkeit schwachen Charakters! Er hat für seinen doppelten Verrath nur schlechte Gründe, aber er redet sich auch nicht ein, sie seien gut. Er scheut sich nicht, vor dem Freunde klein und lächerlich zu erscheinen: in seinem neuen Vorsatz nach der Unterredung mit Beaumarchais, Marien zu heirathen („Ich hoffe all das Vergangene zu tilgen, das Zerrüttete wiederherzustellen und so in meinen Augen und in den Augen der Welt wieder zum ehrlichen Mann zu werden"), wie in seinem kleinlauten Nachgeben in der großen Scene des vierten Actes. Besonders in diesem ihn am Meisten belastenden und darum von Goethe am Sorgfältigsten motivirten, mit der größten Kunst geführten Zwiegespräch ist er von einer nicht anders als sittlich zu nennenden Ehrlichkeit. Seine verächtliche Hauptschuld liegt in dem ersten Verlassen seiner Geliebten. Aber jetzt? Wie er seinem wahren Gefühl folgte, als er zu ihr zurückkehrte, so sagt er sich jetzt offen, daß er das erwartete Glück bei ihr unmöglich finden kann. Er hat nicht den mehr als heldenhaften Muth des Mannes, sein Schicksal nun, so oder so, an das der armen Unglücklichen zu knüpfen, er ist „ein kleiner Mensch", aber er redet sich einen solchen Muth auch nicht ein. Er versucht wohl noch eine Weile, nachdem er den Freund mit dem schwermüthigen, gepreßten „Guten Tag, Carlos" begrüßt, seine Hoffnung zu bewahren, aber er konnte doch nicht anders als schon im Tone verrathen, wie ihm um's Herz ist, und als die Beredsamkeit des Freundes ungestüm auf ihn eindringt, gesteht er unumwunden: „Ich bin in einer schrecklichen Lage. Ich sage dir, ich gestehe dir, ich erschrak, als ich

Marien wiedersah! Wie entstellt sie ist — wie bleich, abgezehrt", und wieder setzt er ohne alle Vergoldung hinzu: „O, das ist meine Schuld, meine Verrätherei." Das weiß er, er weiß auch, daß der Himmel diese Schuld einfordern wird. Sein Schrei vor dem Hause, das ihre Leiche birgt „Erbarm dich meiner, Gott im Himmel, ich habe sie nicht getödtet!" enthält hörbar die Anklage „Ich habe sie getödtet." Einen Missethäter nennt er sich, der Degenstoß des Bruders ist ihm nur der Vollzug der Gerechtigkeit, die nur Aufschub, aber keinen Erlaß gewährt hatte. Es giebt ungleich bedeutendere, reinere, würdigere Probleme für den Dramatiker, das steht außer aller Frage, aber ich glaube nicht, daß ein bedenklicher Stoff mit reinerer Hand behandelt werden kann, und ich glaube sogar, daß Goethe nicht immer so glücklich im sittlichen Abwägen des Handelns seiner Menschen gewesen ist wie hier. Eine Marie Beaumarchais hat er nun freilich nicht wieder auf die Bühne gebracht. Es giebt allerdings nichts Unerquicklicheres als die Schwindsucht auf dem Theater. Nun war leider diese übrigens auch mit Goethescher Anmuth umkleidete Gestalt eine Nothwendigkeit für den zweiten Abfall des Clavigo. Wäre sie noch das „liebliche muntere Geschöpf" gewesen, als welche sie selbst Carlos bezeichnet, trotzdem er später wissen will, daß sie die Schwindsucht schon hatte, da Clavigos „Roman noch sehr im Gange war", dann gäbe es für diesen schlechterdings gar keine Entschuldigung, dann müßte auch der letzte Antheil, den man an ihm zu nehmen gezwungen ist, erlöschen. Den erschreckend wahren Gründen, die Carlos gegen diese Heirath ins Treffen führt, kann leider eine gute Berechtigung nicht abgesprochen werden. Sie sind widerwärtig, aber sie sind wahr.

Ließe sich aber selbst über den ästhetischen Werth des Stoffes gar nichts Gutes sagen, so bliebe doch noch immer seine technische Behandlung, die gern zu gering angeschlagen wird und die doch doppelt hoch gehalten werden sollte, weil wir sie in dieser Trefflichkeit immer nur selten, bei Goethe nie wieder finden.

Die Oeconomie des Dramas ist die weiseste der Welt, gleich die erste Scene führt uns mitten in die Sache: ein junger Mensch, mittellos, voll vortrefflicher Anlagen, gewinnt sich in Madrid

das Herz einer jungen Französin, deren Schwager ihn gastlich in seinem Hause aufgenommen hat; er macht Carrière, erlangt Ansehen, wird Archivar des Königs — und verläßt die Geliebte. Eine alltägliche Geschichte. Auch die Contremine bringt nichts Außerordentliches: der Bruder des verlassenen Mädchens kommt aus Frankreich herüber, um die Ehre der Schwester zu retten, die Beschimpfung zu rächen; er ist feurig, voll Energie, aber vorschnell und unruhig und stiftet Unheil, wo er zu helfen glaubt. Dem Mädchen folgt der Geliebte, der sie zwei Mal verlassen, in den Tod; der Bruder flieht. Das ist Alles. Dies einfache Problem darzustellen, sind acht Personen da, von denen eine jede ihren Platz füllt. Nirgends eine überflüssige Scene, ein verlorenes Wort. Unverrückt schreitet die Handlung auf ihr Ziel zu; sie überhastet sich wohl auf ihrem Wege wie in der zu der Sauberkeit der Ausführung der übrigen Theile gar nicht stimmenden wüsten Schlußscene des vierten und dem leider ebenso wüst auslaufenden fünften Acte, aber sie verweilt nie breitspurig bei Ueberflüssigem. Mit haarscharfer Deutlichkeit, mit Lessingscher Klarheit ist bis auf die eben genannten Scenen der Dialog gearbeitet, der von den Schauspielern die sorgfältigste Vorbereitung, ein tadelloses Memoriren verlangt. So wenig der Prinz in der „Emilia" seine Worte aus dem Souffleurkästen holen darf und kann, so wenig darf und kann es der Clavigo. Thut er es doch, dann ist die Folge eine Fülle von Betonungsfehlern und jener hohle, gespreizte, singende Theaterton, dem man zum Erschrecken oft auf jeder Bühne einer jeden Stadt begegnet und der das Product der schauspielerischen Lüge ist, die mit den Worten des Dichters coquettirt, ohne sie verstanden zu haben, der bodenlosen Oberflächlichkeit, die es nicht begreift, oder begreifen will, daß die Kunst der Menschendarstellung in etwas Anderem besteht, als im Schreien und Fuchteln mit den Armen.

Die Charakteristik ist klar und faßlich. Der einzige Carlos ist verschiedener Auslegungen fähig, alle übrigen sind deutlich begrenzt und nur von einer Seite zu fassen. Schauspielerisch dankbar ist außer dem Carlos allerdings nur der Beaumarchais. Um so bessere Gelegenheit geben die übrigen Rollen wirklichen Künstlern,

ihre Kunst zu bewähren. In wahrhaft glänzender Weise that dies Sonnenthal, den ich während des Münchener Gesammtgastspiels 1880 als Clavigo zu sehen Gelegenheit hatte. Was ich über ihn an anderer Stelle, in einer Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel „Das Münchener Gesammtgastspiel 1880" ausgesprochen, kann ich hier nur wiederholen. „Clavigo ist eine in der Regel vernachlässigte, selbst von jungen Anfängern nicht gern gespielte Rolle, deren Vertretung durch Sonnenthal aus dem zwiefachen Grunde, daß ein so großer Schauspieler und überdies ein Darsteller, von dem man nach seinen sonstigen Rollen den Clavigo nicht erwartete, ihn gab, doppelt interessirte. Es war eine Meisterleistung. Ganz der Goethesche Held. Von demselben Stoff würde ich mir den Eduard der „Wahlverwandtschaften", den „Meister", den „Weislingen" gebildet denken. Vielleicht trat Clavigos Eitelkeit in der ersten Scene, zum Theil auch im Anfang der Unterredung mit den Franzosen mehr als billig zurück; immerhin könnte nach dieser Richtung auch für die Erscheinung etwas mehr gethan werden — Sonnenthal ist zwar ein großer und stattlicher, aber keineswegs schöner Mann, dessen interessante Gesichtszüge, anstatt, wie sie es thaten, immer verweint auszusehen, durch geschickte Anwendung von Toilettenkünsten mit Leichtigkeit gefällig zu gestalten wären — alles Uebrige aber war des rückhaltlosesten Lobes würdig. Welcher Schauspieler nimmt es über sich, während der Erzählung des Beaumarchais auf das Schnupftuch zur Verbergung des Antlitzes zu verzichten, und welcher andere überwindet die eminente Schwierigkeit des stummen Spiels während dieser Scene mit solcher Vollkommenheit? Und wem gelänge das mir sonst immer bedenklich erschienene momentane Entsetzen beim Anblick Mariens (im dritten Act) so, daß es nicht manierirt erscheint, daß es den Mitspielenden nicht auffallen müßte? Bei Sonnenthal flackerte es eine Secunde angstvoll empor; um so fester, rührender, wie von guten Gedanken ergriffen, schloß er die Geliebte dann an sich." Dieser letztere Zug besonders, dies wortlose Aussprechen des plötzlichen Gedankens „Ich habe dich unglücklich gemacht, ich muß dich jetzt, selbst auf die Gefahr *mich* zu verderben, glücklich machen", ge-

wann dem Clavigo etwas von der Sympathie, die er so sehr gebrauchen kann. Bescheidenere Künstler thäten aber wohl, dem Meister nicht eher zu folgen, als bis sie ihrer Sache ganz sicher sind. Besonders das Taschentuch in der Beaumarchais-Scene wird ihnen Keiner übel deuten, der die Schwierigkeit der Aufgabe, die dem Schauspieler ohne seine Hülfe zufällt, erwägt. Lieber das Mienenspiel unter der Hülle nur ahnen lassen, als ein ungenügendes, falsches und wohl gar lächerliches zeigen.

Marie ist vor allzu peinlicher Andeutung ihres Leidens, Beaumarchais vor Härte und Roheit in den maßlosen Ausbrüchen seines Grimms im vierten Act zu bewahren. Dieser, der Bruder, ist feurig und ritterlich, übereilt und jäh, aber von jener Ausdauer der Rache, die sich der gelassensten Miene und der sichersten Waffen zur Erreichung ihrer Pläne bedienen kann. In der scheinbaren Ungezwungenheit und absichtslosen Ruhe liegt die vernichtendste Wirkung seines Auftretens im Hause seines Todfeindes, seiner sich fast genau den Memoiren seines Originals, des Sieur Caron de Beaumarchais, des Herolds der französischen Revolution, des Verfassers der „Hochzeit des Figaro", anschließenden Erzählung. Es ist ja bekannt, daß der französische Dichter, der ohne einen öffentlichen Proceß, in dem er für Ehre, Freiheit und Gerechtigkeit und für den Ruhm seiner eigenen Persönlichkeit zugleich einzutreten hatte, nicht leben konnte, denselben Handel in Madrid ausfocht, der den Gegenstand des Dramas bildet, nur mit dem Unterschiede, daß er ihn siegreicher als bei Goethe zu Ende führte und daß sein Gegner, der Verräther an der Liebe und dem Glück seiner Schwester, Don Clavijo y Flazardo, auf Beaumarchais' Betreiben seines Postens als Archivar des Königs entsetzt wurde und, als er auf der Bühne bereits sein Ende gefunden hatte, in Wirklichkeit noch lebte. Bekannt ist auch, daß Goethe, seiner eigenen Angabe nach, das Drama in nicht mehr als acht Tagen geschrieben. Um so bewunderungswürdiger ist bei diesem schnellen Erfassen und Ausgestalten des Stoffes die psychologische Finesse in der Ausarbeitung der beiden Hauptpersonen, des Clavigo und des Carlos, ganz besonders aber die freie Erfindung und Einfügung des Letzten in

das Gefüge der Handlung, die erst durch ihn Halt und Stärke bekam.

Goethe selbst sagt von ihm: „Ich wollte in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren.“ Ich glaube allerdings, daß der große Dichter sich hierin getäuscht hat und daß die Quintessenz des Charakters anderswo zu suchen ist. In dem reinen Weltverstand und der wahren Freundschaft liegt die Uebertreibung und zugleich der Hinweis auf die Unmöglichkeit der Verbindung so widerstrebender Elemente. Der reine Weltverstand ist absolut egoistisch und kennt keine Rücksichten gegen Andere, am Allerwenigsten die zarten der Freundschaft, die, ohne sentimental zu werden, in die Lage kommen kann, nachzugeben, auch wo sie nicht zustimmt. Auch wissen die Schauspieler in der Regel nicht recht, wie sie die dialogisch so glänzende Partie individuell gestalten sollen. Sie schwanken zwischen zwei Extremen. Seydelmann faßte die Rolle, die zu seinen berühmtesten zählte, scharf, verständig, aber höhnisch, intriguant, fast satanisch. Unmöglich dann aber, daß Clavigo nicht stutzig wird und einem so zweifelhaften Rathgeber dennoch folgt. Die Anderen betonen die Neigung zum Freunde und färben diese wohl ein wenig gallig und widerwillig, als sei der Andre im Grunde doch nicht werth, daß man für ihn sorge. Auch das hat etwas für sich, denn Merck saß für den Carlos Modell, und daß er ein Misanthrop ist und Clavigo der Einzige, der ihn noch an das Leben knüpft, betont Carlos im vierten Acte selbst nachdrücklich. Dieser melancholische Zug paßt aber schlecht zu der herzlosen Niederträchtigkeit der Worte: „Heiß mich einen Schreiber, wenn ich den Buben (Beaumarchais) nicht in zwei Tagen im Gefängniß habe und mit dem nächsten Transport nach Indien.“ Ein Drittes und meines Erachtens das Richtigste liegt in der Mitte: Clavigo ist das Geschöpf des Carlos, den jungen Menschen zu heben reizt ihn, in der Macht, die er über ihn erlangt, gefällt er sich, er liebt ihn, wie das Werk seiner Hände, das zu vollenden er alle seine Kraft, all seinen Willen eingesetzt hat. Darum bricht er auch, als sein

künſtlicher Bau zuſammenſtürzt, nicht in Thränen und Klagen aus, nein, er ſtampft mit dem Fuße und ruft wie zornig: „Clavigo! Clavigo!“ Selbſt an der Leiche fühlt er nur Grimm und Aerger, Aerger, keinen Schmerz, keine Anwandlung von Reue. Das „Ihr ſteht da? Lauft nach Wundärzten“ ſpricht der kluge Freund — aber der gute Freund, der Freund, der den Clavigo liebt, fände für den Sterbenden leicht ein Wort innigen Antheils. Sein Verhalten im Stück ſchließt nicht aus, daß er den Clavigo gern hat, aber eine reine freundſchaftliche Zuneigung hat ihr gegenſeitiges Verhältniß nicht geſchaffen, und darum iſt die „wahre Freundſchaft“ Goethes eine Hyperbel. Mir ſcheint aber auch, daß der Charakter durch die von mir verſuchte Deutung ungleich reicher, mannichfaltiger und lebensvoller wird. Der Eifer, ja die Wärme, mit der Carlos den Clavigo umzuſtimmen ſucht, wird weniger räthſelhaft und ſteht mit ſeinem weltklugen, menſchenfeindlichen Egoismus nicht mehr im Widerſpruch, ſeine Herzloſigkeit wirkt weniger verletzend. Nur ein einziger bedenklicher Satz verträgt ſich mit dieſer Auffaſſung wie übrigens mit jeder anderen ſchlecht: Carlos Rath an den Freund, ſich zu entſchließen, entweder Marien zu heirathen oder nicht. „Entſchließe dich, ſo will ich ſagen, du biſt ein ganzer Kerl.“ (IV, 2). Dieſer Rath iſt entweder nicht ehrlich gemeint und nur eine dialektiſche Spielerei, oder er iſt ehrlich gemeint — in beiden Fällen iſt er ein Fehler. Denn darauf, Clavigo überhaupt nur zu einem Entſchluſſe zu bewegen, wenn auch zu dem Entſchluſſe Marien zu heirathen, kann es dem Carlos nach allem Vorauf-gegangenen gar nicht ankommen. Dieſen Entſchluß hatte Clavigo ja, er hat ihn noch, als er von den Guilberts zurückkommt, er hält ihn lange, trotz ſeines inneren Widerſpruchs, aufrecht und er hätte ihn ſicherlich ausgeführt, wenn Carlos nicht Alles gethan hätte, ihn zu zerſtören. An der blos äſthetiſchen Freude, den Clavigo irgend einen Entſchluß faſſen, ſtatt ihn zwiſchen Wollen und Nichtwollen haltlos hin und her ſchwanken zu ſehen, iſt einem Manne wie Carlos doch gewiß wenig gelegen. Wozu er ſich entſchließt — darauf kommt es ihm an. Ernſthaft kann ihm aber ſein „reiner Weltverſtand“ nur von der Heirath mit Marien

abrathen. Jedes Wort in Carlos Munde macht dem Freunde die Verbindung so verabscheuenswerth wie möglich. Bis zum Cynismus offen bringt er es über sich zu sagen: „Ihr Liebhaber habt keine Augen, keine Nasen. Clavigo, es ist schändlich. So Alles, Alles zu vergessen, eine kranke Frau, die die Pest unter deine Nachkommenschaft bringen wird" — Worte, die wohlbemerkt viel früher fallen, als jener zweifelhafte Rath „Entschließe dich" und die die Entscheidung schon fast außer Frage stellen. Ist dieser Rath aber nicht ehrlich gemeint, spielt Carlos nur mit seinen Wünschen, den Freund, so oder so, mannhaft entschlossen zu sehen, glaubt er seiner Sache trotzdem so sicher zu sein, daß Clavigo nur noch eine Wahl treffen könne — so treibt er auf jeden Fall ein gefährliches Spiel. Wie er dem Clavigo das Glück der „ruhigen Beschränkung", den Beifall des „bedächtigen Gewissens" schildert, war die Möglichkeit immer noch vorhanden, daß der, guter Aufwallungen fähige, Clavigo rasch zugriff und diesen Weg zu gehen sich willig zeigte, selbst auf die Gefahr hin, „das Glück seines Lebens seinen Worten zu opfern":

> Auf, und gieb Marien deine Hand, handle als ein ehrlicher Kerl, der das Glück seines Lebens seinen Worten aufopfert, der es für seine Pflicht achtet, was er verdorben hat wieder gut zu machen, der auch den Kreis seiner Leidenschaften und Wirksamkeit nie weiter ausgebreitet hat, als daß er im Stande ist, Alles wieder gut zu machen, was er verdorben hat; und so genieße das Glück einer ruhigen Beschränkung, den Beifall eines bedächtigen Gewissens und alle Seligkeit, die denen Menschen gewährt ist, die im Stande sind sich ihr eigen Glück zu schaffen und Freude den Ihrigen! Entschließe dich, so will ich sagen, du bist ein ganzer Kerl!

Wenn nun Clavigo zugegriffen hätte, was dann? An Carlos' glänzender Beredsamkeit allein liegt es, ob Clavigo so oder so will. So sehr den Freund zu berechnen, daß er diese auf alle Fälle doch überflüssige Alternative ohne Gefahr glaubte wagen zu können, liegt auch außerhalb seines Gesichtskreises. Der Zug paßt nicht in sein Spiel. Ich weiß recht wohl, daß man in die Lage kommen kann, von einem Menschen überhaupt nur einen Entschluß zu wünschen, ein Carlos kann aber von dem Clavigo nur einen Entschluß wollen, und es ist widersinnig,

wenn er der Verwirklichung dieses Entschlusses selbst Gefahren bereitet. Ich glaube, daß mir ein jeder Schauspieler, der die Rolle sorgfältig studirt hat, in diesem Punkte Recht geben wird.

Die kleinen Rollen, die eng mit der Handlung verbunden, sorgfältig zu behandeln sind und die doch auf dem Theater in der Regel verwahrlost werden, sind, obwohl in bescheidenen Linien ausgeführt, von zweifelloser Deutlichkeit: die bescheidenen, etwas beschränkten Guilberts, die in dem fremden Lande als Franzosen immer noch keinen sicheren Boden unter den Füßen fühlen und stets zu dem Gefahrlosesten und Gewöhnlichsten rathen; der interessante Kopf des Buenco, in dem man den Spanier und den „melancholischen Unglücksvogel" auf der Bühne auch in Maske und Haltung erkennen will, anstatt seine charakteristischen Züge in deutscher Biederkeit, in dem Ungeschick oder der Unlust eines der Rolle nicht gewachsenen oder von ihr gelangweilten Darstellers verschwinden zu sehen; der ruhige, gesetzte Saint-George, der den hitzigen Beaumarchais von Frankreich nach Spanien begleitet, um seiner Sache damit einen Dienst zu leisten, ein Freund des Beaumarchaisschen Hauses und darum ein älterer Mann, der das Recht hat, den Jüngeren zur Ruhe zu ermahnen — nicht ein blutjunger Liebhaber dritten oder vierten Grades, der sich in der exponirten Stellung nicht zu nehmen weiß und der bei der Unterredung, was er nicht sein soll, wirklich „zu viel ist." Die Bemerkung der ersten Anflagen dieses Buches jedoch, daß Einem ein trauriges Loos gefallen sei: „dem unglücklichen Bedienten, der auf der Straße einen pathetischen Seufzer nach Carlos auszustoßen" hat, kann ich nur noch mit einer Einschränkung aufrecht erhalten. Zwar ist dieser Ausruf „O Carlos! o daß ich dich fände, Carlos! Er ist außer sich" im Munde eines Statisten immer noch halb komisch und jedenfalls gefährlich; aber in den ersten Auflagen findet sich der Satz: „Er mag es gut oder schlecht thun, man wird sich stets über ihn amüsiren. Man ist leider so ungerecht, einem Menschen, der im zweiten Act Chokolade präsentirt, die tragische Art, in der er im fünften seiner Sehnsucht Ausdruck giebt, nicht recht zu glauben." Das ist ein Irrthum, denn dieser Bediente ist nicht derselbe. Durch ein

Geſchöpf des Carlos wird Clavigo in Sicherheit gebracht, wie aus dem Schluſſe ihrer großen Unterredung im vierten Act deutlich hervorgeht: „Laß nur das Nöthigſte zuſammenpacken! Ich ſchicke dir einen Burſchen, der dies forttragen und dich hinbringen ſoll, wo dich die heilige Hermandad ſelbſt nicht findet.“ Der ſorglich vorbauende Carlos hat eben auch dafür ſchon geſorgt. Er ſah voraus, was kommen würde, er wußte, daß Clavigo immer noch „halbweg lenkſam“ ſei, und darum konnte es ihm auch nicht gleichgültig ſein, welchen Entſchluß ſein Schützling faßte.

Stella.

Auch Stella gehört zu den wenigen theatraliſch gedachten und wirkenden Dramen Goethes, und wie dieſen Vorzug, ſo theilt das ſeltſame Stück mit dem um ein Jahr älteren ihm vielfach weſensverwandten „Clavigo“ (dieſer entſtand 1774, Stella 1775) eine an und für ſich betrachtet moraliſch bedenkliche ſtoffliche Vorausſetzung und die in dieſer Weiſe nur Goethen eigene Freiheit und Ehrlichkeit der Behandlung des Sujets. Leider iſt es aber in dieſen und faſt allen anderen Beziehungen dem „Clavigo“ tief unterlegen. Es wäre ganz wohl möglich geweſen, die mißliche Stellung eines Mannes zwiſchen zwei Frauen vor der Klippe der Widerwärtigkeit und Lächerlichkeit zu bewahren und wenn eins, ſo konnte das Feuer der Goetheſchen Leidenſchaftlichkeit, jener glühenden Sinnlichkeit, die auch in der „Stella“ lodernd und blendend emporſchlägt, den Stoff adeln, wenn — es ſich mit dem moraliſchen Zartgefühl, dem tiefen Ernſt in der pſychologiſchen Behandlung des Helden und dem Gerechtigkeitsgefühl vereint hätte, das den „Clavigo“ ſo leuchtend auszeichnet. Das aber fehlt, und ſo kann das Ganze, trotz der ſchönſten und wahrſten Einzelheiten, nur verſtimmend wirken. Denn gerade der Mann, deſſen Verhalten die ſorgfältigſte Begründung, die ſchärfſte Beleuchtung gefordert hätte, Fernando, auf deſſen Zeichnung Alles ankommt, iſt hier ſo obenhin behandelt, daß man den ernſten ſittlichen Sinn Goethes kaum wieder erkennt. Er kommt wie ein ausgemachter Roué, in deſſen Munde ſich die ſentimentale Erinnerung an den theuren Schatten ſeines unglücklichen Weibes

wie eine Lüge ausnimmt. In dem Worte seines ersten Monologs „Merk dir's, Fernando, das klösterliche Ansehen ihrer Wohnung, wie schmeichelt es deinen Hoffnungen" steckt eine unerhört frivole Eitelkeit — diese Züge aber hätten verfolgt, der ganze Leichtsinn des Charakters energisch beim Schopfe gefaßt werden müssen, wenn der Dichter nun einmal darauf verzichten wollte, seinem Gegenstand einen tieferen Grund (wie in der bekannten Geschichte des Grafen von Gleichen) zu geben oder die Handlung auf einige leidenschaftliche Tage zu beschränken, anstatt seinen Helden sein frevles Spiel durch sechszehn Jahre und länger fortsetzen zu lassen. Statt dessen wird Fernando bald durch seine Rührung in dem Zwiegespräch, das er bei Tisch mit der Tochter führt, bald durch die Ergebenheit, die ihm sein früherer Verwalter zeigt und die die Gewalt, die er durch seine Persönlichkeit auf Andere ausübt, erklärlich machen soll, wohl auf Augenblicke ästhetisch geadelt, bald aber büßt er in seiner würdelosen Unterlegenheit in dem Gespräche mit seiner muthvollen Frau, in seinem Schwanken, seinen kopflosen und wortreichen Klagen jeden Reiz und jedes Interesse ein. Wenn er nach Cäciliens Erzählung vom Grafen von Gleichen, dessen Verhältniß auf ganz anderem Grunde ruht und darum für die Rechtfertigung des Fernando durchaus nichts vermag, ausruft: „Gott im Himmel! Welch ein Strahl von Hoffnung", so hat man ganz den Eindruck, er werde, wie er es in der ersten Fassung dieses „Schauspiels für Liebende" denn auch wirklich thut, Beide, Stella und Cäcilie, sehr befriedigt über die Möglichkeit einer so leichten Lösung, mit einem stürmischen „Mein! Mein!" in die Arme schließen: eine Quelle des Hohns für die zeitgenössische Kritik. Nur Stellas Selbstmord treibt ihm die Pistole in die Hand und zwingt ihn, seine moralisch und ästhetisch gleich unerfreuliche Laufbahn vor der Zeit zu enden. Dieser Mißgriff in dem Erfassen des Problems und der Zeichnung des Helden ist um so mehr zu bedauern, als Goethe gewiß der Mann gewesen wäre, eine so precäre Aufgabe ebenso meisterlich wie im „Clavigo" zu bewältigen. Nun aber zieht der eine Hauptfehler auch die zahlreichen Vorzüge des Dramas mit sich und nimmt der theatralischen Wirkung, die ihm unleugbar eigen

ist — das Stück ist vortrefflich gebaut und hat in dem Glanz und Schimmer, ja selbst in den crassen Uebertreibungen seines Pathos echtes Bühnenblut — den entscheidenden Werth, stichhaltig, nachhaltig zu sein. Es täuscht uns über seine Oberflächlichkeiten nur hinweg. Als Episode wäre ein Mensch wie Fernando, der die Verwandtschaft mit den zahlreichen verliebten Löwen Goethes nicht verleugnet, vortrefflich, als Held ist er unmöglich.

Wahrhaft kläglich ist es nun aber, daß einem solchen Gesellen eine Cäcilie, eine Stella zum Opfer fallen müssen. Geht die Schwärmerei der Letzteren auch oft über die Grenzen hinaus und nimmt sie zu Zeiten den conventionellen Ton der Hypersentimentalität des vorigen Jahrhunderts an, so ist sie doch im Grunde in ihrer ausbündigen Verliebtheit ein echtes Weib und ihres Schöpfers, des größten Kündigers der Frauenherzen, vollkommen würdig. Liebenswürdig blickt auch aus ihrem großen sinnlichen Auge die überlegene Klugheit der Evastochter. („Nun, Fernando, wie ich spüre, gescheidter bist du nicht geworden.") Madame Sommer-Cäcilie aber ist vom Stoffe der Charlotte der „Wahlverwandtschaften", eine Frau, deren Stärke in ihrer sittlichen Kraft und dem Gleichgewicht von Kopf und Herzen liegt. Sie sieht die Dinge immer klar, immer von der rechten Seite, sie ist die geborene Retterin aus allen Wirnissen, die die Leidenschaft heraufbeschwört. Ihre Sicherheit im fünften Act, ihr erstes Wort „Mein Bester, wie ist uns?", ihre feine Wendung „Meinst du, man müsse hinter der Thür Abschied nehmen, um zu verlassen, was man liebt?", ihre Frage „Nicht wahr, du liebst sie, Fernando?", diese und ähnliche Pointen sind, in ihrer etwas kühlen Ruhe, eine wahre Wohlthat für den, der in der Hochfluth der Leidenschaften nach einer Stütze und einem Ausweg sucht, nach jener Warte, die auch der Dichter einzunehmen hat, wenn er nicht mit seiner Aufgabe scheitern soll.

Das Beste in der Charakteristik giebt Goethe hier aber in den kleineren Rollen. Diese kecke und muntere, aber willensstarke Lucie, die prächtige Postmeisterin, der Verwalter, die Kinder — bliebe das Stück auf der Höhe dieser zumeist nur skizzirten, aber

genial ſkizzirten Figuren und im Dialog auf der des erſten Actes, ſo würde es vielleicht durch die Echtheit ſeiner lebensvollen Schilderungen die künſtleriſchen Mängel des Ganzen vergeſſen machen können. So aber iſt die Mühe vergebens, und wenn man die ganze Wahrhaftigkeit und die in ihr wurzelnde künſtleriſche Bedeutung des „Clavigo“ recht erfaſſen will, dann braucht man nur den Fernando dicht neben ihn zu ſtellen. „Stella“ vermag uns darum auf dem Theater nur zu blenden.

Die Geschwister.

Die Geschwister gehören zu der geringen Anzahl classischer „bürgerlicher" Dramen und verdienen um dieser Seltenheit willen eine besondere Beachtung. So zeichnete ein großer Dichter Menschen seines Alters, seiner Zeit, so spiegelte sich in seiner Seele das Bild des Lebens der kleinen Welt. Sage man immerhin, auf historische Treue mache eine poetische Schöpfung wie diese keinen Anspruch, Wilhelm sei Goethe selbst, also ein außerordentlicher, die bürgerliche Sphäre jener Zeit nicht vertretender Mensch, das Problem des Stückes sei ein ebenso außergewöhnliches, mithin auch für Empfinden, Thun und Lassen unserer Vorfahren nicht charakteristisches — darauf kommt es nicht an; entscheidend ist vielmehr der uns jetzt schon, nach hundert Jahren, fremdartig anmuthende leidenschaftliche und gefühlvolle Ton des Ganzen, die Rückhaltlosigkeit, mit der alle Personen, auch die doch keineswegs bedeutende Marianne und der geradezu philiströse Fabriz ihre Empfindungen äußern. War auch bei einigen allzu weichen Seelen jener Zeit die Empfindung zur Empfindelei geworden, flossen die Thränenströme auch, sogar bei robusten Männern, schneller und reichlicher als wir begreifen, dergleichen Auswüchse beseitigte der gesunde Sinn unseres Volkes bald. Auch wird es damals schon wie jetzt möglich gewesen sein, Wahres vom Falschen, das echte Gefühl von der Coquetterie zu unterscheiden. Das Beneidenswerthe war, daß der Verkehrston den ganzen Menschen zeigte, daß er wahrer war als jetzt, daß der Einzelne noch sich selbst äußerte, anstatt sich einem

Durchschnittsurtheil anzuschließen, das ohne inneren Anth . oft ohne Verständniß nachgeplappert wird. Wilhelmi in Immermanns „Epigonen" hat ganz Recht, wenn er von dem Verderbniß des Wortes in unserem Jahrhundert redet. „Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugniß unseres göttlichen Ursprungs zur Lüge gemacht, man hat seine eigene Jungfräulichkeit entehrt. . . Das alte schlichte: Ueberzeugung ist deshalb auch aus der Mode gekommen, man beliebt, von Ansichten zu reden. Aber auch damit sagt man noch meistentheils eine Unwahrheit, denn in der Regel hat man nicht einmal die Dinge angesehen, von denen man redet, und womit beschäftigt zu sein man vorgiebt." Diese Verderbniß des Wortes kann sich uns nicht deutlicher zeigen als in einer Vergleichung, wie man vor hundert Jahren sprach und schrieb und wie man es jetzt thut. Diese Schwerfälligkeit, diese Unbeholfenheit, wenn wir aussprechen wollen, was uns erfüllt, dies Versteckenspielen mit dem Besten, was wir in uns haben. Wie selten hebt sich aus einer Correspondenz unserer Tage der Mensch heraus, deutlich, greifbar, mit hellem Auge und sprechenden Zügen. Und wie erstaunt man über die Briefe unserer Vorfahren. Sie brauchten keine großen Geister zu sein um sich echt und originell zu äußern. Man lernt aus solchem vergilbten Blatte immer ein Stück Persönlichkeit kennen. Man gab sich eben zu erkennen. Und so ganz anders als wir müssen sie auch gesprochen haben. Heutzutage hat ein Dichter bürgerlicher Schauspiele seine Noth, wenn er die Menschen unserer Tage handeln und reden lassen soll, wie sie es in Wirklichkeit thun, und doch dabei einen künstlerischen Zweck erfüllen. Er wird zwischen die Scylla und Charybdis der Unbedeutenheit oder der „Unnatürlichkeit", d. h. der Unwirklichkeit geführt. Damals deckten sich die wirklichen Charaktere mit den dramatischen weit leichter. Es gab mehr „ganze Menschen" als heutzutage. Und haben sie auch nicht genau so wie in „Kabale und Liebe" oder den „Geschwistern" gesprochen, haben die Dichter die Wirklichkeit auch kraft ihres eigensten Rechtes gehoben oder verklärt, so brauchten sie doch auch keine Sprache zu reden, die nicht geredet wird, keine Thaten zu preisen, die

man nicht kannte oder nicht begriff. Sie hatten Vorbilder. Wenn das heutige Drama sich auf der Oberfläche hält, so ist die Verderbniß des Wortes ganz gewiß Schuld daran, und es ist sicherlich bezeichnend für unsere Zustände, daß die deutschesten bürgerlichen Dramen heutzutage die norwegischen sind, die interessanten und bedeutenden Gaben Björnsons und Ibsens: es ist die Poesie des Verschweigens.

Die „Geschwister" stehen zu Goethes Leben augenfällig in Bezug. Nur darf man nicht zu viel Persönliches darin suchen wollen. Denn außer Wilhelm, der wie alle dramatischen und Romanhelden Goethes nur eine Nüance des Dichters, eine Spielart des Meister, Clavigo und der späteren Egmont, Tasso, Eduard ist, erkennen wir unter den dramatis personae kein Portrait. Marianne und Fabriz sind freie Kunstschöpfungen, zweifellos aus dem Leben gegriffene, wahrhaft lebensvolle, aber mit keiner, wenigstens uns bekannten Person identisch. Auch die Verhältnisse seiner Menschen sind Goethes freie Erfindung. Wohl aber hat sein Verhältniß zu Frau von Stein auf die Zeichnung seiner selbst (Wilhelms) und auf das Problem des Stückes erheblichen Einfluß geübt. Besser: das Stück ist diesem Verhältniß geradezu entsprossen. Am 10. November 1775 hatte Goethe sie zuerst gesehen. Der Eindruck, den die körperlich leidende Frau auf den jüngeren feurigen Dichter machte, war Anfangs kein tiefgehender. Bald aber entwickelte sich aus der wiederholten Annäherung eine Neigung, die zwischen anbetender Verehrung und heftiger Sinnlichkeit hin und her wogte und die Charlotte von Stein wiederholt zwang, den Ungestümen in seine Schranken zu weisen und zu Zeiten ganz von sich fern zu halten. Sie that es wie ein guter Genius, stets so, daß ihr das Herz des Liebenden, das sie selbst um keinen Preis hätte verscherzen mögen, erhalten blieb. Sie schreckte ihn nicht ab, selbst ihre Ablehnung blieb immer noch eine Verheißung. Wie lange dem für Goethe ganz neuen und in seinem Leben einzig dastehenden Verhältniß dies Schwanken zwischen „Langen und Bangen" eigen blieb und ob nie ein Punkt eintrat, wo die leidenschaftliche Bitte bei der strengen, edlen Frau Gehör fand, das ist trotz mancher liebe-

vollen Forſchung, beſonders von Seiten Düntzers, noch immer nicht genügend aufgeklärt und wird auch wohl dunkel bleiben. Jedenfalls ſtand dem Dichter im Jahre 1776, als er die „Geſchwiſter“ ſchrieb, die geliebte Frau wie eine Heilige hoch über der Erde. „Sie kommen mir eine Zeit her vor wie Madonna, die gen Himmel fährt.“ Eine Zurechtweiſung von Charlotten entlockte ihm den ſchmerzlichen Klageruf: „Alſo auch das Verhältniß, das reinſte, ſchönſte, wahrſte, das ich außer meiner Schweſter je zu einem Weibe gehabt, auch das geſtört!“ Dieſe Frau von Stein, ſo geſehen und ſo angebetet, iſt nun zweifellos jene Charlotte der „Geſchwiſter“, Mariannens Mutter. Das iſt wiederholt von allen Goetheforſchern anerkannt. Jeder Zug ſtimmt. Charlotte iſt die „heilige Frau“, „ſo rein und groß“, „eins der herrlichſten Geſchöpfe“, „die Erde war ſie nicht werth.“ Sie iſt todt, das heißt im Sinne des Dichters: ſie ſieht von oben herab auf die Sorgen und die Liebe der Sterblichen; wenn ſich ihm alles Irdiſche im Bilde der Geliebten verflüchtigen ſollte, konnte er ſie nur als der Erde entrückt denken, eben als die „gen Himmel gefahrene Madonna“. Die Beziehung läßt ſich aber noch weiter verfolgen. Auch die zweite Seele in der Bruſt des Liebenden wollte zu ihrem Recht, das Verlangen ſie zu beſitzen. Aus der Aſche der Todten erblühte ihm ein zweites Leben. Er ſah die Heilige nicht immer nur als Heilige, Verklärte; er ſah ſie lebend, fähig zu lieben und Liebe zu empfangen, aller Freuden der Erde theilhaftig. Dieſem immer wieder mächtig werdenden Triebe entſpricht die Schöpfung der Marianne, des jugendlichen Abbildes der Todten. „Ich glaube dich wiederzuſehen,“ ſagt Wilhelm in dem kurzen Monolog nach Mariannens erſtem Abgang, „glaube, daß mir das Schickſal verjüngt dich wiedergegeben hat, daß ich nun mit dir vereinigt bleiben und wohnen kann, wie ich's in jenem erſten Traum des Lebens nicht konnte, nicht ſollte.“ So bildete er denn Frau von Stein zwiefach, ſeinen eigenen Gefühlen zu ihr, der Verehrung und der heftigen Liebesneigung entſprechend als Charlotte und Marianne.

Nur geht die Schöpfung dieſer letzten in ihrem Bezug zu Frau von Stein über den bloßen Ideenzuſammenhang nicht hin-

aus. Das Bild der Marianne selbst hat von dieser keinen einzigen Zug. Auch nach anderen Originalen hat man vergebens geforscht. Die herben Züge Corneliens, deren schwesterliche Liebe zu ihm Goethe zu verherrlichen Willens war, ohne diesen Entschluß auszuführen, passen nicht zu dem heiteren, offenen Wesen der entzückenden „Naiven". Daß Goethe auch schwerlich gerade im Jahre 1776 daran denken konnte, die Neigung zur Schwester, von der er lange getrennt war und die er nach seinem eigenen Eingeständniß vernachlässigt hatte, in so glühenden Farben zu verkörpern, hat u. A. Strehlke in einer trefflichen Einleitung zu dem Stück (in der Goethe-Ausgabe von Gustav Hempel, Berlin) passend hervorgehoben. Auch die erste Darstellerin der Rolle, Fräulein von Kotzebue, hat wohl schwerlich mehr als einige ganz äußerliche Züge zu der Gestalt geliehen. Dagegen läßt sich der ideale Zusammenhang der Marianne mit Frau von Stein noch weiter verfolgen. Das vom 14. April 1776 datirte Gedicht Goethes: „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?" enthält die Stelle: „Ach du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau." Es ist an Frau von Stein gerichtet. Das Wort „Schwester", das er zur Bezeichnung der Geliebten öfter gebrauchte, schien ihm das nächste, um die Tiefe und Innigkeit seiner Neigung auszudrücken, die größere Rechte als die der schwesterlichen Liebe in den ersten Jahren der Bekanntschaft von der „Heiligen" von Kochberg nicht erlangen konnte.

Aus diesem Kampf seiner Gefühle und aus dieser idealen Identification der Frau von Stein mit der „Schwester" entsprang nun das eigenartige, difficile Problem der Vermischung der bräutlichen mit der Geschwisterliebe. Es ist, soweit möglich, mit der größten Reinheit und Gesundheit behandelt. Wie der Ton des ganzen Stückes bei aller Leidenschaftlichkeit doch nie überreizt ist, so ist die seltsame Verwirrung in Mariannens Seele auch fern von aller krankhaften Spannung. Mit sicherem Takt ist die Aufklärung Mariannens über die Art ihrer Liebe dicht an das Ende verlegt, dicht vor die glückliche Lösung. Wir werden so des peinlichen Anblicks langer rathloser Seelenqualen überhoben. — Marianne und Wilhelm erklären sich selbst. Auch

wird es den Schauspielerinnen nicht schwer, Einfachheit und starkes Gefühl zu vereinigen. Desto weniger wissen sich die Schauspieler Rath, die den Wilhelm, um nicht aus der Sphäre des „bürgerlichen" Schauspiels zu schreiten, zu saftlos, zu maßvoll, zu conventionell zu nehmen pflegen. Dies ist nun aber nach dem oben Gesagten völlig falsch. Die Gefühlsseite ist stark zu betonen, und ein guter Darsteller mag denn sehen, daß er bei dem erregten inneren Leben dieser Figur die Grenzen des bürgerlichen Verkehrs nicht überschreitet. Die pathetischen Gesten des heroischen Dramas sind natürlich vom Uebel. Die Gesticulation hat sich auf das geringe Maß der Bewegungen zu beschränken, die wir im täglichen Leben anzuwenden pflegen und die auch von unseren Vorfahren nur wenig überschritten sein werden. Aber zufällige Bewegungen, die nonchalanten Allüren des modernen Salonstücks sind zu vermeiden, Alles hat bedeutend zu sein und vor Allem der Ton muß der Träger einer starken und tiefen Leidenschaft sein. Selbst aus der ganz einfach zu sprechenden unvergleichlichen Schilderung der „alten Käsefrau" hat die Grundstimmung, das „Mir ist ganz wunderbar geworden auf dem Wege" hervorzuschimmern. Nur in einer einzigen Stelle hat es Goethe dem Darsteller allzu schwer gemacht, in der unheimlichen Vision der verlassenen Geliebten („Warum stehst du da? Und du?"), aus der mehr der Dichter selbst, als der bürgerliche Kaufmann Wilhelm spricht.

Fabriz ist eine kaum zu verzeichnende, aber auf der Bühne vernachlässigte Rolle. Ich sah ihn schon als jüngeren, etwa dreißigjährigen Lebemann. Und doch hat Goethe keinen Zweifel über ihn gelassen. Er ist ein gesetzter, bedachter Mann, wenn auch nicht an Jahren, doch im Wesen älter als Wilhelm, der, wenn man seine Beziehungen zu Charlotte erwägt, etwa ein Vierziger sein muß. Fabriz schildert sich selbst: „Marianne, es ist nicht ein feuriger, unbedachter Liebhaber, der mit Ihnen spricht. Ich habe in der Liebe mancherlei Schicksale gehabt, war mehr als einmal entschlossen mein Leben als Hagestolz zu enden". . . „Es thut mir gar wohl wieder so zu lieben und gelegentlich wieder so geliebt zu werden" . . . „Und du kriegst noch mit

Ehren eine Frau.“ Im Gespräch mit Wilhelm sagt er: „Ich liebe Mariannen! Ich hab's lang' überlegt: sie allein, du allein, ihr könnt mich so glücklich machen, als ich auf der Welt noch sein kann.“ Er lebt in geordneten Verhältnissen, er hat offenbar nicht, wie Wilhelm, sein väterliches Vermögen verschwendet; dieser ist ihm durch ein Darlehen verpflichtet. Wem sich aus all' diesen Andeutungen nicht das Bild des gesetzten, trocknen, gutherzigen Philisters zusammensetzt, dem ist nicht zu helfen.

Das Stück verlangt die entschiedenste Berücksichtigung der Bühnenleiter. Wir sind so arm an guten Einactern und nun gar an so interessanten und bedeutenden! Auch haben die Schauspielerinnen des naiven Fachs sich den „Geschwistern“ oft und gern zugewandt. Strehlke irrt sehr, wenn er in der bereits erwähnten Einleitung von einer Aufführung des Stückes in Leipzig „in neuester Zeit“ wie von etwas ganz Ungewöhnlichem spricht. Die „Marianne“ ist viel gespielt. Sie gehörte zu den glänzendsten Leistungen der Goßmann und der Niemann-Raabe. In Berlin und Leipzig erzielte das jetzt verstorbene, an der Wiener Burg engagirte Fräulein Wessely in der Rolle große Erfolge. Man könnte eine ganze Reihe von Aufführungen des Stückes in allen möglichen größeren und kleineren Theatern aufzählen, und die Kundigen werden stets noch die Erfahrung gemacht haben, daß es das Publikum interessirt und angeregt hat.

Egmont.

Im August 1787 vollendete Goethe in Italien den schon in Frankfurt im Jahre 1775 entworfenen und zum Theil ausgeführten Egmont. Nach dem „Götz“ war es das erste große Drama mit historischem Hintergrund, mit welchem der in voller jugendlicher Manneskraft stehende, von ganz Deutschland vergötterte Dichter nach langer Rast an die Oeffentlichkeit trat. Die hohen Erwartungen, mit denen es begrüßt wurde, blieben unerfüllt. Der Prinz von Gaure war kein zweiter „Götz“. Das hinreißende Feuer, die Knappheit und Derbheit des Ausdrucks, die übermüthige Zersprengung der Form, die das Entzücken aller Stürmer und Dränger waren und die den wüstesten Köpfen als die einzige Legitimation der Herkunft aus Genieland erschienen, suchten die Enttäuschten diesmal vergebens. Aber auch nach der Seite der dramatischen Gesetzmäßigkeit war Nichts gewonnen. Nach dem Vorgang des „Clavigo“ durfte man eine wenigstens theatralisch gute Form erwarten — auch diese fehlte. Statt einer Vereinigung ungestümer Kraft und Frische mit vollendeter, oder doch ausreichender Composition hatte man keins von beiden. Was der Dichter im Allgemeinen gewonnen hatte, war dem Dramatiker nicht zu Gute gekommen. Durchgereift hatte sich seine leidenschaftliche Natur zu schöner, behaglicher Klarheit, die Kopf und Herz im Gleichgewicht hielt. Das Grundelement seiner Poesie wie seines Lebens, die Liebe, war aus einem aufreibenden Kampfe des Anziehens und Abstoßens in den Hafen eines stetigen, glücklichen Genießens eingelaufen. Mit dem Aufenthalt in Italien

war alle Unruhe aus ihm gewichen und sein Leben und seine Dichtung schossen herrlich in Blüthen. Seine Naturbeobachtung hatte sich verschärft und vertieft, das liebevollste Sich-Versenken in die Details seiner Lieblingswissenschaften zeichnete ihn aus. Und wie im Leben, so entwickelte er auch in seinen Poesien immer klarer diesen Zug auf das Einzelne. Wie Schiller Philosoph und Historiker, so ist Goethe für den, der es recht versteht, auch als Dichter immer Naturforscher, nicht ohne die dilettirende Neigung, die eignen Beobachtungen früher in Massen zusammenzunehmen und Resultate aus ihnen zu ziehen, als es zeitig ist. Alles dies zeigt sich am „Egmont". Goethes Einsicht in das rein Natürliche des menschlichen Mikrokosmos ist die vollkommenste, die künstlerische Gestaltung des innerlich von ihm Geschauten von plastischer Klarheit und Schönheit, ein warmer Hauch weht durch das Stück, und um die Lippen des Helden, der dem Dichter verwandte Züge trägt, spielt ein Lächeln satter Zufriedenheit — aber je mehr er liebt, desto weniger dramatisch, je glücklicher, desto weniger tragisch ist er; je mehr der Dichter das Einzelne ausführt, desto weniger beherrscht er das Ganze, und das Facit ist: Egmont, Clärchen, die Regentin, Oranien, die einzelnen Bürger, Vansen, Brakenburg, Alba, sein Sohn — einzeln genommen sind es wahre, poetische und Goethes Genius durchsichtig verrathende Schöpfungen, aber alle die herrlichen Einzelheiten zusammen ergeben kein gutes Drama.

Die Aufnahme des Werkes war denn auch zu des Dichters großem Verdruß kühl. Die Weimarer Aufführung mag allerdings nicht die beste gewesen sein, aber was konnte er sich von der Bühne herab sonderlich an Wirkung versprechen? Heutzutage, wo wir dem „Egmont" als einem Goetheschen Werke von vornherein mit Verehrung entgegentreten, bleiben wir im Theater trotzdem ohne Befriedigung von dem Ganzen, die Einzelheiten aber sind trotz ihrer unantastbaren poetischen Herrlichkeit nur zum Theil von theatralischem Werth. Zum Genuß des rein Poetischen läßt uns aber das Theater niemals so kommen, wie wir möchten: nur einige unwiderstehliche Schönheiten hat das Werk, die auch, ohne dramatisch zu sein, das Auditorium tief er-

greifen: die Scene Egmonts mit Clärchen, Clärchens Tod; andere, die durch das dialogische Element vollkommen fesseln (Oranien und Egmont) oder die zugleich mit diesem dramatische Wirkung erzielen (Alba und Egmont); andere dagegen, die, wie die Scenen der Regentin, zwar dialogisch meisterhaft, aber dramatisch völlig ungehörig sind.

Es sei ausdrücklich nochmals erwähnt, daß diese Ausstellungen den „Egmont" als Drama treffen. Das Gefallen an seinen einzelnen Gestalten und Bildern, die jedem künstlerisch empfindenden Menschen theuer sind, kann man völlig davon trennen. Ueber die Stellung Goethes zur dramatischen Poesie giebt aber gerade der „Egmont" die besten Aufschlüsse, und gerade er gestattet, den Unterschied Goethes von Schiller, der der geborene und sich selbst zur Vollendung erziehende Dramatiker ist, recht klar zu stellen. Schillers bekannte Kritik des Stückes und die von ihm vorgenommene Bühnenbearbeitung desselben, die sich u. A. in Goedekes kritischer Schiller-Ausgabe (XV., 2) findet, erleichtern diese Einsicht noch. Zunächst muß jedem Unbefangenen die den Interessen des historischen Dramas schnurstracks zuwiderlaufende Behandlung des Volkes auffallen. Nie erhalten wir bei Goethe die Vorstellung einer Masse, uns beschäftigen immer nur vier oder fünf allerdings vorzüglich individualisirte Einzelfiguren. Und was für Leute! Wenn Shakespeare uns das Volk durch die Erregung des Ekels physisch verleidet und Nichts als schmutzige, übelriechende Strolche in ihm findet, so schildert uns Goethes versöhnliche Natur zwar recht adrette, aber bis zur Feigheit philiströse Kleinbürger. Man hat sie ganz gern, wenn sie auf dem Schießstande kannegießern und auf die Fürstlichkeiten ihre Becher leeren, aber sie sind abscheulich, wenn sie sich bei dem Weckruf Clärchens muth- und mitleidlos verkriechen. Von dem revolutionären Geist des „Götz" ist den Goetheschen Niederländern Nichts geblieben. Von der großartigen Massenbewegung eines „Tell" findet sich im „Egmont" kein schwacher Hauch. Und gerade dies Werk mußte einem Geiste wie Beethoven Veranlassung zu einer seiner machtvollsten Compositionen geben. Was aber in des Meisters Ouvertüre und im ersten Entreact auffliegt, grollt und rumort, das macht

es nur um so deutlicher, woran Goethe es hat fehlen lassen. Beethoven componirte seine Musik in dem Sinne, wie ihm die Volksbewegung als Ideal vorschwebte: der von Vansen angezettelte kleine Krakehl hat mit ihrem großartigen Fluge nichts zu thun, denn dies Geschrei um die Privilegien ist doch nur die Folge einer augenblicklichen unklaren Erregung, durch einen schlauen Schwindelkopf hervorgerufen, nicht die endliche Befreiung der Seelen von dem lang verhaltenen Unmuth über die fremde Schmach. Man fragt sich vergebens, wie König Philipp auf den Gedanken kommen konnte, ein Volk, das durch die Jetter und Soest repräsentirt wird, Menschen, die sich ängstlich vor jeder Patrouille ducken, durch einen Alba knechten zu lassen. Dies Gesindel hätte doch wohl auch die Regentin noch im Zaum gehalten. Man tödtet keine Fliege mit einem Felsblock. Es ist das wunderlichste dramatische Mißverhältniß und man steht nur vor der Alternative, die Ankunft des Herzogs für unmotivirt, d. h. aus den Verhältnissen, die das Drama uns schildert, nicht genügend hergeleitet zu erklären, oder zu verlangen, daß uns das Volk, wenn auch nur in einem einzigen Repräsentanten, so furchtbar erscheine, wie es dem Monarchen in Madrid erschienen sein muß. Auf der Proportionalität der Kräfte beruht die Bedeutung und der Reiz jedes dramatischen Kampfes. Auch Alba verliert mit der Kleinheit seiner Gegner an Furchtbarkeit. Der einzige Oranien wäre ihm gewachsen gewesen. Der aber ist fern und mit der Gewißheit seiner Entfernung sehen wir uns zugleich um eine wahrhafte dramatische Krisis betrogen.

Es ist sonderbar, aber doch erklärlich, daß Schiller in seiner Bewunderung der meisterlichen Portraits der Bürger diesen Mangel unerwähnt läßt. Noch hatte er selbst keine Gelegenheit gefunden, sein Genie in der Ausbreitung und Beherrschung der Massen zu bethätigen, und hätte er es, so wäre ihm seine Größe darin, die sich nicht erlernen ließ, die ihm eben angeboren war und die er unbewußt ausübte, kritisch schwerlich aufgegangen. Dagegen erkannte er in der genrehaften Individualisirung der Bürger eine ihm selbst nicht gegebene feine Kunst, der er neidlos seine Huldigung darbrachte. Um so entschiedener wendet er sich dafür gegen

diejenigen Mängel des Dramas, die bei besserer Arbeit, bei strengerer Controlirung des poetischen Schaffens durch den Verstand vermeidlich gewesen wären, vor Allem gegen das Undramatische in der Person des Helden, der denn freilich ebenso wenig wie das Volk den machtvollen Inhalt der Beethovenschen Musik deckt.

Zunächst trifft Schiller in der nur nebenhin fallenden Bemerkung „Die Einheit des Stückes liegt also weder in den Situationen, noch in irgend einer Leidenschaft, sondern sie liegt in dem Menschen" einen Fehler der Composition. Egmonts Persönlichkeit hält einzig die verschiedenen Theile des Stückes zusammen: die Anordnung ist mithin eine völlig epische. „Eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde" bezeichnet noch deutlicher, woran es mangelt, und wenn Schiller diesen Gedanken nicht noch schärfer verfolgt hat, so lag der Grund wohl in einer gewissen Rücksichtnahme gegen seinen großen Rivalen, der damals noch nicht sein Freund war. Denn die Zusammenstellung der „Charakter"-Tragödie „Egmont" mit Macbeth und Richard dem Dritten deckt zur Genüge auf, daß bei jenem die psychologische Entwickelung, durch welche die Shakespeareschen Charaktertragödien so groß sind, vollkommen fehlt. Egmonts Charakter bleibt durchaus unverändert. Trotzdem könnte er freilich doch ein tragischer sein (wenn man nur das Tragische mit dem Dramatischen nicht verwechseln will), aber auch der Tragik geht Goethe gleichfalls geflissentlich aus dem Wege. Egmont ist ein liebenswürdiger Mensch, sorglos, heiter, lebend und leben lassend, aber er ist auch nicht viel mehr. Seine Größe sehen wir nicht. Wie er nach dem ernsten Gespräch mit dem scharfblickenden Oranien alsbald „die sinnenden Runzeln durch ein freundlich Mittel wegzubaden" sich anschickt, so weicht er in dem Gespräch mit Albas Sohn der Frage, ob ihn kein Verschulden an seinem Verhängniß treffe, ebenso leichtfertig aus. „Das sei bei Seite gestellt" und „Dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht". Ein solcher Charakter ist glaubwürdig und poetisch, aber er ist weder dramatisch noch tragisch. Der Heroismus seiner letzten Stunden ändert daran gerade so wenig wie seine Heftigkeit im Gespräch mit Alba. Zu dieser bringt ihn seines Gegners Starrheit nur

auf einen Augenblick, das kraftvolle „Fordre unſre Häupter“ iſt aber ſo weit entfernt davon, die Zuſpitzung eines unvermeidlichen, von dem Helden gewollten Conflictes zu ſein, daß Egmont vielmehr ſogleich wieder einzulenken bereit iſt und mit der höflichen Wendung „Ungern ſcheid' ich aus dieſem Streite ohne ihn beigelegt zu ſehen, und wünſche nur, daß uns der Dienſt des Herrn, das Wohl des Landes bald vereinigen möge“ Abſchied nimmt — was denn das gerade Gegentheil vom Dramatiſchen iſt. Denn der dramatiſche Held *will* den Conflict, Egmont aber hofft ihn vermeiden und wieder ausgleichen zu können. Die Gelaſſenheit, mit der er dem Tode ins Antlitz ſieht, iſt ſoldatiſch, männlich und ſchön, aber ſie iſt leider auch ohne eigentlich tragiſche Größe. Denn Egmont fällt nicht als Opfer einer großen Leidenſchaft oder einer Verſtrickung durch das Sittengeſetz, ſondern lediglich als Opfer ſeines bodenloſen Leichtſinns, der den Namen einer tragiſchen Colliſion nicht verdient und den Egmont überdies für ſeinen Fall nicht einmal verantwortlich machen will. Sein Tod ſühnt Nichts und macht uns nicht frei; nur Gründe der Klugheit regen ſich zu Gunſten Oraniens, der dem gleichen Geſchick entgangen, und wandeln ſich zum Aerger über den zurückbleibenden Egmont, der ſo unbedacht in die Falle ging. Dies ſein Vertrauen iſt, ſo liebenswürdig es uns berührt, doch eben ſo unpolitiſch als undramatiſch. Es entbehrt aller Größe. So durchſchneidet denn das Henkerbeil nur einen ſchönen Hals, der nach Jetter „ein rechtes Freſſen für einen Scharfrichter“ ſein muß. Wir nehmen als gutherzige Menſchen Antheil daran, aber tragiſch erſchüttert und geläutert werden wir dadurch nicht. Hat nicht Goethe vollſtändig Recht, wenn er in hohem Alter an ſeinen treuen Zelter ſchreibt (im Oct. 1831): „Ich bin nicht zum tragiſchen Dichter geboren“, wenn er ſich auf ſeine „conciliante Natur“ beruft und erklärt, der „rein tragiſche Fall, welcher eigentlich von Haus aus unverſöhnlich ſein muß“ könne ihn nicht intereſſiren? Das trifft genau auf den „Egmont“ zu.

Freilich iſt man auch übel daran, wenn man, wie Schiller es thut, dem Dichter vorrückt, wie es beſſer zu machen geweſen wäre. In abstracto hat er ganz Recht zu behaupten, daß der

dramatische Dichter die historische Wahrheit wohl hintansetzen dürfe, um das Interesse seines Gegenstandes zu erhöhen, aber nicht um es zu schwächen. Es ist wahr, daß der historische Egmont, der aus Rücksicht auf seine Familie in Brüssel bleibt, moralisch über dem ledigen Liebhaber steht, der sich nicht gern mit Grillen plagt. Aber ob, wenn das Uebrige bliebe wie es wäre, viel damit gewonnen sein würde? Wenn nicht der ganze Mensch ein Anderer, sein Kampf gegen die spanische Regierung leidenschaftlicher und principieller geworden wäre, so hätte man nur das durch keine tragische Erhebung aufgewogene peinliche Gefühl, eine Frau und neun (oder elf) Kinder in das größte Unglück versetzt zu sehen, weil ihr Gatte und Vater den löblichen und nicht unsympathischen, aber doch schwächlichen Vorsatz hatte, ihnen finanzielle Calamitäten zu ersparen. Da scheint mir der Leichtsinn des Goetheschen Egmont doch noch einen großartigeren Anflug zu haben. Möglich aber, daß Schiller zugleich mit diesem Gedanken sich den ganzen übrigen Plan der Dichtung als verändert vorstellte und dem Helden die Züge des Carl Moor, Fiesco oder Posa lieh, die er unter seinen Händen zweifellos erhalten hätte. Uebrigens wäre der Vorschlag, rechtzeitig gemacht, Goethen doch kaum von Nutzen gewesen. Er überließ sich nun einmal der eigenartigen Inspiration seines Geistes, und schwerlich hätte eine dramaturgische Einsicht ihn vermocht, den Charakter, wie er ihm aufgegangen war, zu vernichten und durch einen stilgerechteren zu ersetzen. So bleibt denn nichts Anderes übrig, als zu constatiren, daß der Charakter und mit ihm das Stück undramatisch ist und sich im Uebrigen der dichterischen Schöpfung zu freuen, wie sie nun einmal ist.

Lediglich auf die künstlerische Wahrheit hin, ohne Rücksicht auf seine Stellung im Drama geprüft, ist Egmont aber bewunderungswürdig. Eine bestrickende Anmuth liegt in seinem Liebesgeplauder, in seinen Scherzen. Wie hold und freundlich behandelt er den Schreiber, wie mild und theilnahmvoll gedenkt er seiner noch im Kerker; wie bezeichnend ist seine Abfertigung der Briefe, seine Abwehr der Bedenklichkeiten Oraniens, seine Stellung zur Regentin. Wie hoheitvoll und doch leutselig begegnet er dem

Volk, wie frei und ſicher dem Alba. Und die köſtliche Geſundheit, die ſelbſt noch ſein Daſein im Gefängniß athmet — welcher andere Dichter außer Goethe wäre ſie zu zeichnen im Stande? Wie heftig äußert ſich der Lebensdrang in dem mit dem ſtampfenden Fuße begleiteten „Keine Rettung!“, wie ebbt er ſchon in der von den beiden Gedankenſtrichen angedeuteten Pauſe und wie leicht und melodiſch verklingt er in dem wundervollen „Süßes Leben! ſchöne freundliche Gewohnheit des Daſeins und Wirkens! von dir ſoll ich ſcheiden! ſo gelaſſen ſcheiden!“ Machte die Liebenswürdigkeit den dramatiſchen Helden, ſo trüge Egmont alle Merkmale der Vollkommenheit. So hat man ihn erſt unabhängig von dem dramatiſchen Organismus zu betrachten, um in ihm das herrlichſte dichteriſche Bild des ſchön-ſinnlichen Mannes ſcrupellos bewundern zu können.

Ganz ähnlich verhält es ſich mit den übrigen Charakteren, die in der Oekonomie des Stückes ſammt und ſonders nicht mehr als Epiſoden bedeuten. Selbſt der Herzog von Alba wäre *dramatiſch* vollkommen überflüſſig. Denn er thut im Grunde Nichts weiter, als daß er durch den Contraſt das Weſen des Helden in ein helleres Licht ſtellt. Seine Sendung, ſoweit ſie die Handlung fördert, iſt ſchon erfüllt, ehe er auftritt. Egmonts Verhaftung iſt beſchloſſen. Es gilt nur noch, ſie in Scene zu ſetzen. Für die *theatraliſche* Wirkung iſt dies zwar inſofern günſtig, als wir, als Mitwiſſer von Albas Plänen und Egmonts gewiſſem Verderben, jedes Wort Albas als bedeutungsvoll empfinden und für den ſorgloſen Helden in Furcht und Mitleid und beſtändiger Spannung über den Ausgang erhalten werden. Wie ein unvermutheter Schuß uns nicht ſo erregt, wie ein erwarteter, deſſen Vorbereitungen wir mit anſahen, ſo wirkt der dramatiſche Coup immer ſtärker, je gewiſſer wir ihn kommen ſehen. Dieſe Einweihung des Publikums in den dem dramatiſchen Helden ſelbſt unbekannten Plan der Intrigue iſt eins der wichtigſten theatraliſchen Hülfsmittel und in allen mit der Bühne vertrauten Kreiſen ein offenes Geheimniß. Aber dramatiſch iſt damit für den „hohläugigen Toledaner“ Nichts gewonnen.

Den Contraſt der beiden Naturen zu verſchärfen, haben

raffinirende Darsteller dem Alba in seinem Monolog vor Egmonts Ankunft eine häßliche Nüance dadurch gegeben, daß sie nach den Worten „So bist du mit dem einen Fuß im Grab! und so mit beiden!“ zum Fenster hinaus dem unten im Hofe zu denkenden Egmont einen freundlich-grinsenden Gruß zunickten. Das wäre theatralisch nicht übel, wenn es dem finsteren Herzog nicht einen comödiantischen Zug und einen Zusatz kleinlicher Tücke gäbe, die sich weder mit seinem geschichtlichen noch dichterischen Bilde verträgt. Nur aus einem so niedrigen Calcül ordinärer Effecthascherei wird auch die ganz ohne Grund Schillern zugeschriebene „Nüance“ abzuleiten sein, nach welcher Alba selbst in Vermummung der Urtheilsverkündigung im Kerker beiwohnt. Hätte Schiller diese Geschmacklosigkeit wirklich gewollt, dann hätte er sie in seiner Bearbeitung zweifellos deutlich zum Ausdruck gebracht. Statt dessen hat er nur auf Grund der Stelle „Tritt kühn hervor, der du das Schwert verhüllt unter dem Mantel trägst“, womit doch nur der Scharfrichter gemeint sein kann, unter den bei der Scene gegenwärtigen Personen mit aufgeführt „Ein Vermummter im Hintergrunde“, und den auf diesen sonst noch bezüglichen Stellen entsprechende Regienotizen hinzugefügt, u. A. nach den Worten „Bringst du den Henker auch mit es zu vollziehen?“ den Klammersatz „(Er sieht den Vermummten an, der näher tritt)“ und vor der oben citirten Stelle „Tritt kühn hervor“ die Bemerkung „(Auf den Vermummten die Augen heftend)“. Diezmann, der die Schillersche Bearbeitung des „Egmont“ 1857 bei Cotta im Druck erscheinen ließ, trifft gewiß das Richtige, wenn er in dem Umstande, daß bei der ersten Aufführung der Bearbeitung in Weimar dem Vermummten die Hülle vom Haupt gerissen wurde, worauf sich dieser denn wirklich als Alba entpuppte, nur einen Einfall des nach Effecten lüsternen Iffland, welcher als Egmont gastirte, erblickt. Aus erklärlicher Nachsicht hätten weder Goethe noch Schiller sich diesem Virtuosenstückchen, das nota bene mit Iffland auch wieder verschwand, widersetzt. Schiller, der in theatralischen Dingen denn doch einem aristokratischeren Geschmacke huldigte und der derartige aus dem Zusammenhang der Rolle und des Stücks fallende Effecte (man vgl. Egmonts erste Worte an den

Ferdinand, die die Möglichkeit von Albas persönlicher Gegenwart geradezu ausschließen) haßte, wollte offenbar durch die Anwesenheit des Henkers, die sich ihm aus dem Goetheschen Text zu motiviren schien, der Verkündigung des Todesurtheils eine stärkere sinnliche Wirkung geben. Dessen konnte man sich von ihm versehen. Auch in der „Stuart" erscheint der Sherif und bewirkt einen ähnlichen Eindruck. Mit dem Alba, wie Goethe ihn gezeichnet, stand sicherlich auch nach *seinem* Empfinden dessen Anwesenheit im Kerker (um sich an der Qual seines Opfers zu weiden) im Widerspruch. Albas Mordsinn ist furchtbar, aber großartig. Er haßt Egmont, er beneidet ihn, der innerlich Ausgebrannte den lebensvollen, feurigen Mann, der Liebelose, Gehaßte und Gefürchtete den von Allen Geliebten, Glücklichen, aber seinen Haß soweit zu verfolgen, wie der Iffländsche Vermummte, dazu würde es dem gewaltigen Politiker, dem die Unterjochung eines ganzen Landes obliegt, schon an Zeit fehlen. Wenn sich in Alba und Egmont in erster Linie persönliche Interessen gegenüberständen, dann wäre es allenfalls noch denkbar. Der Kampf bewegt sich jedoch auf politischem Gebiet — die spanische Regiernng gegen den niederländischen Adel — und die persönliche Antipathie dient nur dazu, ihn individueller zu färben.

Dagegen hat Schiller durch eine interessante Einschaltung der wundervollen Scene des Oranien zu stärkerem sinnlichem Leben verholfen. Diese berühmte Unterhaltung bewegt sich bei Goethe bekanntlich ganz auf dem Gebiet des Hypothetischen. Egmont glaubt nicht an Albas Ankunft und der ganze Streit der beiden Männer wird durch das „Wenn" abgestumpft. Schiller empfand hier den Mangel der dramatischen Gegenwart, für den ihm die Herrlichkeit des Dialogs allein keine Entschädigung zu bieten schien. So verfiel er auf den sinnreichen Gedanken, in der Mitte des Gesprächs nach Oraniens Worten „Die Flamme wüthete dann über unserem Grabe und das Blut unserer Feinde flösse zum leeren Sühnopfer" den Schreiber eintreten und die bestimmte Meldung von Albas Erscheinen „an den Grenzen von Brabant" bringen zu lassen. Nun plötzlich wird Alles aus dem Dämmer der Vermuthungen in das helle Licht des Wirklichen gerückt, der

Streit verschärft, die Handlung gefördert, und es braucht in dem Verlauf der Scene dennoch fast Nichts geändert zu werden. Oraniens Charakter wird dadurch nicht verschoben, im Gegentheil bekommt er durch die rasche Bestätigung seiner Vorausſagung nur eine größere Bestimmtheit. Er ist der Mann der kalten, klugen Einsicht, die sich nicht täuschen und verblenden läßt, der große Schachspieler im öffentlichen Leben. Es kümmert ihn nicht, was man von ihm denken mag, wenn er sich „für Tausende schont". Er weiß, daß die Männer des Staates nicht einzelne Menschen sind. Alles trifft ein, was er prophezeit. „Oranien! Oranien!" ruft Egmont, als sich an ihm selbst das Orakel zu seinem Staunen und Schrecken erfüllt. Nichts war vergeblich, was er gesagt und gethan. Selbst die Thräne nicht, die der von aller Sentimentalität entfernte Mann beim Abschied von dem jüngeren Freunde vergoß. Er wußte, daß er einen Verlorenen beweinte.

Es ist eigenthümlich, daß von allen Personen des Stücks Clärchen die einzig dramatische ist. Die mannweibliche Regentin, der schwärmerisch-feurige Ferdinand, die der Paralyse nahe Werthernatur des Brakenburg interessiren uns wie das prächtige Gaunergesicht Vansen, Ruysum, Buyck, die Bürger nur als Bilder — aber Clärchen, obwohl in ihrer Stellung zur Haupthandlung gleichfalls nur Episode, fesselt uns außerdem noch durch ihre Entwickelung. Durchweg ist sie eine wahrhafte Meisterschöpfung, deren Anlage Keinem als Goethe gelingen konnte. Sie ist in ihrer Eigenart nie wiederholt und weder in unserer noch in einer außerdeutschen Literatur zum zweiten Male anzufinden. Vom Gretchen ist sie ganz und gar verschieden. In dieser, die ein eben so vollkommenes Kunstgebild ist, herrscht das rein Weibliche, die ganz passive Hingebung vor; sie ist zurückhaltend, verzagt, sie denkt in all ihrer hingebenden Liebe doch noch an etwas anderes als den Geliebten: sie sorgt sich um seine Religion; in ihrer Sehnsucht und im Unglück schwärmt sie, unter ihrem Elend bricht sie völlig zusammen, sie verliert den Verstand, ihre letzte Zuflucht ist ihr Glaube. („Dein bin ich, Vater, rette mich.") Clärchen dagegen hat einen knabenhaften, fröhlichen Zug. Sie singt das kecke Liedchen mit dem Wunsche des Mädchens: „O hätt' ich ein

Wämslein und Hosen und Hut.“ Sie ist sinnlicher, offener, sie kennt Nichts als ihre Liebe und kümmert sich nicht um die Welt und das Gerede der Leute. Ihre Liebe drückt sie nicht nieder, sie erhebt sie vielmehr. „Egmonts Geliebte verworfen?“ entgegnet sie stolz auf die Vorwürfe der Mutter. Als das Unglück kommt, wird sie, wie Shakespeares Julia, Desdemona, Imogen, durch ihre Liebe stark und entschlossen. Zur höchsten Erregung ihres Empfindens und Wollens angespannt, ruft sie die Bürger auf offenem Markte zusammen und plant — ein Weib! — die rettende Empörung, an welche die schwachherzigen Gevatter Schneider und Handschuhmacher nicht zu denken wagen. Als ihre letzte Hoffnung zusammenbricht, geht sie gefaßt in den Tod. Hier war ein Charakter, den Schiller, wie die Zeichnung der Bürger, nur bewundern konnte, den er aber selbst nie hätte schaffen können. Zu dieser Kammer des Menschenherzens fehlte ihm der Schlüssel. Und so geschickt er in den durch seine scenischen Aenderungen nothwendig gewordenen Zusätzen hie und da die Goethesche Prosa nachzuahmen weiß, an anderen Stellen bricht doch der ganze Schiller durch. „Muß ich, das Mädchen, euch erinnern, was ihr dem Vaterlande, was ihr euch selber schuldig seid?“ So spricht das Goethesche Clärchen nicht. Schon daß Schiller sie zweimal „Clara“ nennt, giebt ihr eine andere Physiognomie.

Bekanntlich war Schiller sich des gründlichen Unterschiedes zwischen dem Goetheschen Schaffen und dem seinigen vollkommen bewußt. Seine Poesie neben die Goethes gestellt, mußte — darüber konnte er sich selbst kaum täuschen — diesen Unterschied irgendwie verrathen. An dem rein Poetischen der Dichtung zu rütteln, würde ihm auch nie in den Sinn gekommen sein, selbst wenn er es weniger verehrt hätte. Seine Bearbeitung galt zunächst nur dem Theater. Dessen Anforderungen und implicite denen des Dramas wollte er das Stück, das Goethe ihm zu diesem Zweck mit Freuden anvertraute, anpassen. Dazu hatte er den einzelnen Scenen das Bildartige zu nehmen und sie in dramatische Bewegung zu bringen. Ueberdies empfahl es sich für ihn, die durch das Stück verstreuten Scenen zusammenzufassen, sobald es ging. Wie er diesen Bedingungen gerecht zu werden verstand,

ist an einer einzelnen wichtigen Aenderung oben gezeigt. Die Ummodelung des scenischen Ganzen erfüllte er eben so trefflich, wenn auch, wie es denn bei Theatereinrichtungen zu gehen pflegt, das Poetische hie und da darunter leidet. Man wird z. B. das reizende Genrebildchen des Schützenfestes ungern direct mit dem Volksauflauf verbunden sehen, wie das bei Schiller der Fall ist. „Sicherheit und Ruhe! Ordnung und Freiheit!" schließen es so schön ab. Aber Schiller hat als Dramaturg nur Recht, wenn er aus der blos malerischen Introduction eine dramatische macht. Er läßt darum nach den canonischen Hochrufen den Zimmermeister mit den Worten auftreten „Sagt ich's nicht voraus? Noch vor acht Tagen auf der Zunft sagt' ich, es würde schwere Händel geben;" daran schließt sich nach einigen eingeschobenen Worten der Auftritt des Seifensieders („Garstige Händel! Ueble Händel!"), Vansens Hetzerei, endlich die Dazwischenkunft Egmonts, der auf diese Weise den Vortheil erlangt, schon im ersten Act bedeutungsvoll eingeführt zu werden. Der zweite Act bringt lediglich die Scenen mit Richard und Oranien. In den dritten, der mit der Angstscene der Bürger („He, Pst, He, Nachbar, ein Wort") eröffnet wird, sind beide Scenen in Clärchens Hause, leider mit Verlust der beiden Lieder, gebracht. Auch kommen wir um den süß-träumerischen Schluß „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese", da Schiller die schöne Liebesstunde mit dramatischer Grausamkeit durch die Ankunft des Schreibers unterbrechen läßt, der Egmont mittheilt, er sei zur Audienz bei Alba befohlen, und ihm zur Flucht räth. Egmont nimmt von der ahnungsvollen Geliebten innigen Abschied. Der vierte Act bringt uns Egmonts Gefangennahme und die Straßenscene, der fünfte Clärchens Tod und Brakenburgs Monolog, endlich ohne Verwandlung die mit dem Monolog „Alter Freund! immer getreuer Schlaf!" eingeleiteten Gefängnißscenen. Die von Schiller mit Recht getadelte opernhafte Erscheinung konnte er nicht gut entfernen, dagegen beseitigte er die Regentin und ihren physiognomielosen Macchiavell, der darum so verfehlt ist, weil er in den beiden langen sprachlich unübertrefflichen Unterredungen mit seiner Gebieterin nicht etwa das Gegenspiel derselben, sondern nur ihr Echo

und günstigen Falls der Entbinder ihrer Gedanken ist, so daß Margarethe von Parma im Grunde nur ein riesiges Selbstgespräch hält, das nur aus äußeren Rücksichten, nicht aus inneren, in die Form des Dialogs gekleidet ist.

Wer jemals Gelegenheit hatte, die Schillersche Bearbeitung auf der Bühne zu sehen, ohne sie aus der Druckausgabe zu kennen, der wird vielleicht Anfangs gestutzt und Manches an ihr getadelt haben. Wir sind eben an Goethes „Egmont" gewöhnt, wie er da ist, und Allen ist er theuer. Eine nähere Prüfung der Schillerschen Aenderungen giebt ihm aber vom Standpunkt des Dramatikers fast immer, von dem des Bühnenschriftstellers immer Recht. Eine genaue Vergleichung des Originals mit der Einrichtung gewährt überdies die lehrreichsten Aufschlüsse über die Stellung der beiden Dichter zum Dramatischen und die besonderen Gesetze, denen dieses in der dichterischen Welt unterworfen ist.

Iphigenie auf Tauris.

So lange „Iphigenie auf Tauris“ und „Torquato Taſſo“ geſchrieben ſind, geht durch die Literaturgeſchichten und im Munde der Gebildeten die Sage von dem ſchönen Maß, dem Gleichgewicht, dem griechiſchen Geiſt, den dieſe Schöpfungen athmen. Man vergleicht ſie mit Marmorbildern, die in nirgend verwiſchter Deutlichkeit gemeißelt ein über den Wallungen und Wirniſſen der gewöhnlichen Menſchenempfindung erhabenes Leben zu führen ſcheinen. So oft aber ein nachempfindender Menſch den Oreſt, die Iphigenie, den Taſſo laut geleſen, ſo lange ein Schauſpieler dieſe Rollen geſpielt, wird es ihm auch klar geworden ſein, daß ſich unter der marmornen Form ein Herz regt, deſſen Puls, weit entfernt, ruhig Takt zu halten, vielmehr in fieberhafter Heftigkeit zu ſchlagen vermag; und wäre die Form nicht, die mit ehernen Klammern, in den prachtvollſten, lauterſten Verſen die Leidenſchaft eindämmt — die wahnſinnigen und verzückten Ausbrüche des Oreſt und des Taſſo würden alles Maß überſchreiten. Es iſt in dieſen wundervollen Werken ein ſeltſamer Widerſpruch zu finden, deſſen Grund unſchwer zu entdecken iſt. Goethe war nicht der Mann großer äußerer Begebniſſe, die das Lebenselement der Schillerſchen Dramen ſind. Die zerſtückelte Compoſition des Götz verräth das ebenſo deutlich wie die Behandlung des Volkes im Egmont, das aus lauter unvergleichlichen einzelnen Köpfen beſteht, aber keine große revolutionäre Maſſe darſtellt. Wäre er ſelbſt ſeiner Natur nach im Stande geweſen, mit einer großen öffentlichen Bewegung zu gehen, ſo hätte

ihn doch seine amtliche Stellung gehindert, sich so frei und ungehindert, wie er fühlte, zu äußern. Sie legte ihm einen Zwang auf, den er oft unwillig empfand, einmal so sehr, daß er nur durch eine schnelle Abreise, die fast einer Flucht ähnlich sah, sich ins Freie retten konnte. Seine innere Auflehnung gegen die Form dauerte aber nicht allzu lange; zu andern Zeiten empfand er sie wieder als eine Wohlthat und er gestand sich gern, daß der Mensch nicht geboren sei „frei zu sein". Lange Jahre lebte er in dem Widerspruch der in seinem Innersten kochenden Gluth, die sich äußern mußte, mit der trotz aller Freiheiten doch ceremoniösen Etiquette, die als oberstes Gesetz die Beherrschung der Leidenschaften aufstellt. War auch im Herzen Alles Bewegung, nach außen hin mußte Ruhe sein, vollkommene sichere Ruhe. Was Wunder, daß bei diesem lange währenden Proceß sich sein Dichterleben immer mehr in sein Inneres zurückzog, daß der Poet und der Minister sich trennten? Was Wunder aber auch, daß diese lange geübte Beherrschung sich auch seinen Kunstwerken mittheilte, daß es in ihrem Herzen glühen und gähren durfte, daß aber ihre Form kalt, gemessen, marmorn wurde? Ja, versteht man es recht, so zeigt sich in der „Iphigenie", im „Tasso", in der „Natürlichen Tochter" sichtbar neben einander der Dichter und der Hofmann Goethe: die freie Leidenschaft und die Beherrschung der Form. Wie wundervoll aber ist dieses Zusammengehen Beider! Dadurch erst, daß die Form sich der Leidenschaft bemächtigt, wird diese schön. Die ästhetische Bändigung erscheint uns zugleich als eine sittliche, und wir fühlen tief mit dem Dichter, der es verstanden hat, der kaum zu bezwingenden Kräfte so sicher Herr zu werden. Wie sehr aber die Form auch nothwendig ist, um den großen Eindruck zu erzielen, davon wird sich Jeder überzeugen können, der die erste Prosabearbeitung des Iphigenienstoffes mit dem herrlichen Werk vergleicht, das uns jetzt als „Iphigenie auf Tauris" Allen bekannt ist.

Im August 1786 hatte Goethe in Karlsbad den aus seiner ersten Weimarer Zeit (vor 1779) stammenden Entwurf einem Freundeskreise vorgelesen und darauf von Vielen, hauptsächlich aber von Herder den Rath erhalten, „anstatt taubes Gestein zu

klopfen, seine Werkzeuge lieber an diese Arbeit zu wenden" und sie der Vollendung entgegenzuführen. Dies geschah in den ersten Monaten der italienischen Reise, in Verona, Vicenza, Padua, Venedig, Rom, und Goethe arbeitete sich, wie er selbst sagte, ein Vierteljahr lang „ganz stumpf daran". Von der ersten Gestalt glaubte er, sie sei mehr Entwurf als Ausführung und in poetischer Prosa abgefaßt „die sich manchmal in einem jambischen Rhythmus verliere". Wie Friedrich Jacobs und nach ihm Stahr, der die Iphigenie in ihrer ersten Gestalt als der Erste im Jahre 1839 in Oldenburg (im Verlag dieses Buches) veröffentlichte, bereits bemerkt haben, ist dies insofern unrichtig, als sich der jambische Rhythmus darin nicht manchmal, sondern sogar sehr oft findet, und eben dies sein häufiges Auftreten (wovon auch im Egmont Spuren wahrnehmbar sind) mag darauf schließen lassen, daß Goethe schon von Anbeginn von dem Gefühl der Nothwendigkeit des Verses gerade für diesen Stoff geleitet wurde. Wäre aber die „Iphigenie" in reiner Prosa schon undenkbar, so war diese Mischung von Poesie und Prosa vollends unhaltbar, und es vollzog sich nur ein lang angebahnter künstlerischer Lebensproceß, als die letzten Schalen der platten Wirklichkeit abgestoßen wurden und „Iphigenie" in neuer Gestalt nunmehr ganz in das Gewand des herrlichsten Rhythmus gekleidet erschien.

Wir trauen unseren Ohren kaum, wenn wir den wunderbaren ersten Monolog in der alten Form lesen:

> „Heraus in eure Schatten ewig rege Wipfel des heiligen Haines, wie in das Heiligthum der Göttin, der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauer und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher. So manche Jahre wohn' ich hier unter euch verborgen und immer bin ich wie im ersten fremd. Denn mein Verlangen steht hinüber nach dem schönen Lande der Griechen, und immer möcht' ich übers Meer hinüber, das Schicksal meiner Vielgeliebten theilen. Weh dem! der fern von Eltern und Geschwistern ein einsames Leben führt, ihn läßt der Gram des schönsten Glückes nicht genießen; ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken nach seines Vaters Wohnung, an eine Stelle, wo die goldene Sonne zum erstenmal den Himmel vor ihm aufschloß, wo die Spiele der Mitgebor'nen die sanften, liebsten Erdenbande knüpften."

Welch eine Kluft trennt diese Rede von dem Monolog, wie wir

ihn jetzt kennen! Und doch sind oft die Linien nur ganz leise verschoben, der Inhalt ist derselbe: der Zauber der Form, des Rhythmus allein wirkt das Wunder des völlig veränderten Eindrucks.

Bald bringt die Entfernung, bald der Zusatz eines einzigen Wortes ähnliche Wirkungen hervor. Ungläubig, ohne den heiligen Schauer, der dem ruhig-großen Wort:

„Vernimm! Ich bin aus Tantalus Geschlecht"

folgt, hören wir die erste Fassung:

„Ich bin aus Tantals merkwürdigem Geschlecht",

und aus dem Satz „Dann sagte sie von unserm Vater viel" hebt sich plötzlich durch den Zusatz:

„Dann sagte sie
Von unserm hohen Vater viel"

das Bild Agamemnons riesengroß heraus. Auch eine der selig schönsten Stellen der neuen Gestalt erkennt man in der ursprünglichen Fassung kaum wieder:

„Ja große Thaten! Ich weiß die Zeit wohl noch, da wir sie vor uns sahn, wenn wir zusammen auf der Jagd dem Wilde nach durch Berg' und Thäler rannten und unserm Ahnherrn gleich mit Keul' und Schwert dem Ungeheuer, so dem Räuber, auf der Spur zu jagen hofften, und dann wir Abends an der weiten See uns aneinander lehnend saßen, und die Welt so weit, so offen vor uns lag: da fuhr wohl manchmal einer nach dem Schwert und unsere künftigen Thaten gingen wie die Sterne unzählbar über unsern Häuptern auf."

Man leugne noch die Bedeutung der Form und des Verses im Drama solchen Thatsachen gegenüber!

Für die „Iphigenie", also für einen hellenischen Stoff, der wie dieser fast handlungslos ist, war die klare Form vollends unerläßliche Bedingung. Sie dient trefflich dazu, uns von der schönen Gebundenheit, in der wir uns das griechische Leben auch in den schlimmsten Krisen zu denken gewohnt sind, eine Vorstellung zu geben. Es ist Goethen aber nicht eingefallen, sich künstlich in eine für uns längst vergangene Weltanschauung zu versetzen und aus dieser heraus sein Drama zu schaffen. Was uns am Meisten hellenisch anmuthet, das ist außer den uns wohlbekannten Namen der Iphigenie, des Orest, des Pylades, Goethe selbst, dessen heller, der Antike verwandter Geist aus jeder Zeile

leuchtet, jener Geiſt, der nicht raſtlos „durch entleg'ne Sterne ſeines Traumes Bild jagte", der ſich genügen ließ an der lieblichen Erde, mit ihr empfindend, eins mit ihr.

„Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein
Nach Lebensfreud' und großer That zu jagen."

Im Uebrigen ſei man aber mit dem Worte „antik" ja vorſichtig! Die Iphigenie in dem Euripideiſchen Drama, der Hauptquelle für Goethe, empfindet ganz anders, als die Heldin des modernen Dichters. Jene ſcheut ſich nicht den König der Taurier, der ſie an dem öden Geſtade zurückhält, der die Gefangenen dem Opfertode weihen will, zu betrügen; ſie ſelbſt iſt es, die aus dem Wahnſinn des Bruders Nutzen ziehend, die Liſt erfindet, mit dem Bilde der Göttin, das durch den fremden mit Blutſchuld belaſteten Mann befleckt worden ſei, an's Ufer zu ziehen, um es „mit friſcher Welle zu netzen", in Wahrheit aber um es auf das bereit liegende Schiff und ſich und die Ihrigen in Sicherheit zu bringen. Der Frevel wird entdeckt, Alles droht zuſammenzuſtürzen — und nur ein Maſchinengott, diesmal Pallas Athene, iſt im Stande, das Stück zum guten Ende zu führen. Von dieſem rückſichtsloſen Egoismus ihrer griechiſchen Schweſter hat die Goetheſche Iphigenie Nichts. Sie ſcheut, zart und feinfühlend, den Betrug, ja, ſie *muß* ihn ſcheuen, denn Goethe macht ihr die Lüge um ſo ſchwerer, als er den Thoas der Barbarenſphäre halb entrückt und ihm liebenswerthe Züge verliehen hat, die er bei Euripides entbehrt, vollends als er ihn die Prieſterin der Diana mit der tiefen ehrlichen Neigung des gealterten Mannes *lieben* läßt. In tiefer Sorge, mit rührender kindlicher Klage erwartet ſie den Arkas, den erſten, dem ſie „mit falſchem Wort begegnen ſoll".

„O weh der Lüge! Sie befreiet nicht
Wie jedes andre wahr geſprochene Wort
Die Bruſt; ſie macht uns nicht getroſt, ſie ängſtet
Den, der ſie heimlich ſchmiedet, und ſie kehrt,
Ein losgedrückter Pfeil, von einem Gotte
Gewendet und verſagend, ſich zurück
Und trifft den Schützen."

Und als sie das „falsche Wort" sprechen soll, vermag sie es doch nicht so, wie sie gewollt, wie ihr der kluge Pylades gerathen. Sie verstrickt sich selbst. Ihre Sorge wird zur Verzweiflung, die Nothwendigkeit scheint sie zur Lüge zwingen zu wollen, und qualvoll schreit sie auf:

„O, daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keime, der Titanen
Der alten Götter tiefer Haß auf euch
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fasse. Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele."

Wie nahe tritt uns diese Iphigenie, die modern, die (man gestatte mir das Wort) christlich empfindende! Die Griechin, die diese moralischen Scrupel nicht kennt, vermöchte sie es uns so nachhaltig zu ergreifen? Goethe hatte nicht umsonst in Bologna vor dem Bildniß der heiligen Agathe gestanden, der „der Künstler eine gesunde sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt," fügt er hinzu, „und werde ihr im Geiste meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin Nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte." Danken wir dem Dichter, der den antiken Stoff dem Bewußtsein, der Empfindung unserer Zeit so nahe gebracht hat, daß wir in die Brust seiner Menschen wie in den Busen eines Freundes schauen. Sie sind Fleisch von unserm Fleisch und Geist von unserm Geist.

Von Anfang an hat das Theater sich der „Iphigenie" gegenüber schwierig gezeigt. Manche Verkennung seitens seiner Freunde hatte den Dichter verstimmt und er dachte nicht einmal daran, das Werk auf die Bühne zu bringen. Schiller aber, sorglich und thätig wie er war, redigirte das Werk und brachte es nach fünfzehnjähriger Ruhe am 15. März 1802 zuerst auf die Bretter. Die Bearbeitung konnte nicht glücken. Dem Naturell unseres größten Dramatikers widerstrebte es, daß Alles, was eigentlich Handlung war, hinter den Coulissen vorging, das Seelenleben dagegen, das „Moralische", wie Schiller sich ausdrückt, „in dem Stück zur Handlung gemacht wurde". Er änderte und fügte hinzu — vergebens, er hatte eben den Schwerpunkt des Dramas

nicht gefunden, er hätte es lassen müssen, wie es war. Es ist kein Drama im eigentlichen Sinne und konnte nicht dazu umgewandelt werden. Aeußere Thaten geschehen in ihm nicht, innen spielt sich Alles ab, dort liegen die Conflicte, der Streit, die Versöhnung. Es muß genossen werden wie ein Gedicht, nicht angesehen werden wie ein Schauspiel. Es gehört zu den Werken, die, still gelesen, den reinsten Genuß gewähren. Damit ist nicht gesagt, daß es sich gegen alle und jede scenische Darstellung sträubt. O nein! Nur muß sie gewisse Bedingungen erfüllen: Der Bühnenraum darf nicht zu groß sein. Ist er es, dann kommen wir nicht zur Ruhe und Sammlung. Uns entgehen Worte, Blicke, Mienen; die Schauspieler sind gezwungen, mit stärkeren Farben zu malen, als es diese innerliche Poesie verträgt, denn alles Theatralische ist hier vom ärgsten Uebel. Die Rollen wollen von den Darstellern vollkommen beherrscht sein. Ein vom Souffleurkasten abhängiger Orest ist nicht möglich. Hier ist Alles zarter Uebergang, kein Sprung, keine Lücke. Endlich müssen es die Schauspieler verstehen, den scheinbaren Widerspruch zwischen Form und Inhalt des Gedichtes aufzuheben. Dem Drama selbst entsprechend muß das Aeußere, also ihre Gesticulation schön und formvoll, ihre Rede dagegen bewegt, je nach der Situation bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit gesteigert sein. Schwer zu vereinende Dinge! Es ist denn auch bekannt, daß eine Aufführung der „Iphigenie" für jede Bühne ein Wagniß ist, das selten gelingt. Der Hauptgrund ist nun freilich der, daß unsere modernen Schauspieler weder nach der Seite der großen, mächtigen Leidenschaft, noch nach der der schönen formvollen Spiel- und Sprechweise ausgebildet sind, daß vielmehr über dem Cultus des Salonstücks und Lustspiels der tragische Stil verloren gegangen ist und fast nur das Sensationelle noch seine Helden und Heldinnen findet. Sollte man unter den lebenden deutschen Tragödinnen eine vollkommene Iphigenie suchen, so würde man in Verlegenheit kommen — oder vielleicht nicht, denn es ist keine Wahl möglich, wo kaum eine Einzige vorhanden ist. Schauspielerinnen, die der wunderbaren Rolle nach beiden Seiten hin völlig gerecht werden, giebt es zur Zeit gar nicht. Man muß

also schon froh sein, wenn nur eine Seite zur Geltung kommt. Eine Künstlerin beispielsweise wie Frau Wolter, die an einer der ersten deutschen Kunststätten, dem Wiener Hofburgtheater, einen ersten Platz einnimmt, ist als Iphigenie schlechterdings undenkbar. Sie kann aus tiefverwundeter Brust aufschreien und in toller Leidenschaft rasen; das Pathologische ist ihr Element, aber den Affect in großer, vollends in schöner Form wiederzugeben, ist ihr völlig versagt. Sobald sie nicht die höchsten Höhen des Empfindens erschwingen kann, ist sie uninteressant, ja, unmöglich. Sie kann keine Verse sprechen. Ihre Declamation ist einförmig, ohne Klangreiz und oft sinnwidrig. Wer möchte die Monologe des ersten Actes in dieser Manier gesprochen hören? Auch die herbe Jungfräulichkeit dieser heiligen Natur trifft die hinreißende Darstellerin der Wilbrandtschen „Messalina" nicht. Viel näher kommt eine andere, vielfach getadelte und sehr oft mit Recht angegriffene Schauspielerin der Aufgabe: Clara Ziegler, freilich erst nachdem sie das schwelgerische Schönreden früherer Jahre mehr und mehr hat einschränken lernen. Sie deckt mit ihrem unvergleichlichen Organ und der seltenen Musik ihrer Sprache bei Weitem nicht immer den Sinn des Gesprochenen, aber sie ist keineswegs ohne Wärme und Leidenschaftlichkeit und vor Allem ist nach der Seite des Formellen ihre Gesticulation ebenso ausgebildet wie ihre Sprache. Wie sie jedes Wort gewissermaßen plastisch wiedergiebt, so wahren auch ihre Bewegungen stets Würde und Schönheit, reine und große, nur nicht immer manierfreie Linien geben uns von der Welt der schönen Gesetzmäßigkeit, in deren Geiste, dem Geiste der Goetheschen Poesie, die Iphigenie empfangen und geboren ist, eine anschauliche Vorstellung. Geht der seelische Inhalt unter dieser Form auch oft verloren — es ist doch wenigstens eine Bedingung der Rolle erfüllt. Tastend und unsicher bewegen sich dagegen auf mittleren Theatern jüngere, unbekanntere Schauspielerinnen zwischen beiden Anforderungen oder ihren Extremen. Die eine hält sich in den dumpfen Regionen des Pathos nicht gern und lange auf und vermag dafür rührend zu bitten, die andere spricht und spielt Alles im Sinne des Monologs, der dem Parzenliede voraufgeht und verwischt die zarten und

weichen Züge in dem jungfräulichen Antlitz. Eine hohe priesterliche Gestalt und die Zartheit der Empfindung, die sich vor der Lüge scheut und in der zweiten Scene mit Pylades von Anmuth ganz und gar überschüttet ist — wie selten finden sich diese und alle anderen Eigenschaften beisammen!

Orest ist, so großartig wahr der seelische Proceß ist, den er vor unseren Augen durchläuft, doch weder dramatisch noch theatralisch eine sonderlich dankbare Aufgabe. So lange er bis zu seiner Läuterung auf der Bühne erscheint, kommt ihm nur das trübe Mitleid, das der Kranke erregt, entgegen. Damit die Klage nicht einförmig werde, hat der Schauspieler Alles zu thun durch die zerrüttete Form die Züge schimmern zu lassen, die den wahren, den geistig freien Orest ausmachen. „Große Thaten." — „Ich schätze den, der tapfer ist und grad." — „Ich hör' Ulyssen reden." — „Erinnre mich nicht jener schönen Tage" u. s. w. Der Jüngling, der Freund, der Held, Agamemnons Sohn verläugnet sich auch in der Nacht des Wahnsinns nicht. Erst in dem unvergleichlichen Monolog erreicht die Rolle die Höhe des Theaterspiels. Er bringt die entscheidende Wendung. „Noch einen!" Seine Seele hat von der Lethe getrunken, die, ehe die Vision des langen Zuges seiner Ahnen beginnt, die letzten Störungen des irdischen Wahnsinns schon hinweggespült hat. Selige Ruhe kommt über ihn. Mit verzückter Begeisterung grüßt er die vor seinem geistigen Auge vorüberziehenden hohen Gestalten. Noch ein letzter erlösender Aufschrei:

„Weh mir! Es haben die Uebermächt'gen
Der Heldenbrust grausame Qualen
Mit ehernen Ketten fest angeschmiedet —"

ein kurzer Uebergang, eine kurze halb noch abwesende Gewöhnung an das neue Licht des Tages („Seid ihr auch schon herabgekommen?"), bis die völlige Genesung aufjubelt in dem wundervollen „Laß mich zum ersten Mal mit freiem Herzen in deinen Armen reine Freude haben". Im letzten Acte ist er nur noch der junge Griechenheld, stolzer, mannhafter, achillëischer als sein feiner und kluger Freund, dessen Vorbild der vielgewandte Odysseus ist, Pylades, dessen freundliche, klare, leidenschaftlose Stimme in

dem Kampf der bewegten Gefühle um ihn herum wie erfrischende Kühlung anmuthet: das herzgewinnendste Ideal des jeden Vortheil erspähenden Griechen. Sympathischer ist der modernen Empfindung der sicher und listig arbeitende und errettende Verstand selbst in dem gewaltigen Helden der Homerischen Gesänge nicht.

Das schöne Maß der Goetheschen Sprache, so ganz den Hellenen des Gedichtes eigen, als könnten sie nie anders geredet haben, nie anders reden — minder gut deckt es sich mit der Sphäre der Barbaren, und Scythen sind weder Thoas noch Arkas. Das Charakteristische des Stammes, bei dem Diener (der auf der Bühne nicht vordringlich werden, sondern seiner Stellung im Drama gemäß bescheiden im Hintergrund bleiben muß) gleich Null, tritt in der Rücksichtslosigkeit, der Verbitterung und Umdüsterung des Thoas zwar zu Zeiten hervor; es bleibt jedoch bei der bloßen Andeutung. Die reine Welt der Leidenschaften färbt der große Dichter, sobald er den Gipfel seines Wachsthums erreicht hat, nicht mehr mit individuellen Nüancen, die ihm blos zufällig erschienen sein mögen. Er schildert verschiedene Charaktere, aber er bildet alle aus demselben marmornen Stoff. Selten unterscheidet er sie in seiner classischen Zeit durch den Inhalt, nie durch die Form ihres Wortes. Sie reden Alle gleich, sie schöpfen ihre Anschauungen, ihre Gedanken, ihre Empfindungen Alle aus der nämlichen Quelle. Daß das nicht eigentlich dramatisch ist, wird Jeder bemerken, auch ohne daß er die „Iphigenie" sieht. Die scythischen Schuhe, die rauhen Felle des Thoas und Arkas contrastiren aber vollends eigenthümlich zu ihren Worten. In der Erscheinung barbarisch, sind sie in ihren Worten vollkommen goethisch. Das würde weniger auffallen, wenn alle Personen des Gedichtes Scythen wären — erst durch den Gegensatz zu den Hellenen wirkt es befremdlich. Die Bauern des Tell reden auch nicht wie Schweizer Landleute; das ist auch nicht nöthig. Aber sie nehmen ihre Ausdrücke aus den Eindrücken, die ihre Umgebung ihnen geben mußte. Sie reden darum doch charakteristisch, aber sie thun es in dem eigenen Gepräge, das ihnen der Schillersche Genius gab, wie jeder wahrhafte Künstler seinen Gestalten sein Siegel aufdrückt. Goethe hat selbst das Inhaltliche der Rede

zur Charakteristik verschmäht. Er schafft sich seine poetische Sprache aus seiner allereigensten Welt und läßt sie den Thoas wie den Tasso, die Sanvitale, Eugenie und den Herzog in der „Natürlichen Tochter" reden. Es ist eine Diction, die uns die Frage besonders nahe legt, wie weit der dramatische Dichter die Ausdrucksweise seiner Gestalten von der der Wirklichkeit abweichen lassen darf.

Es ist ein oft ausgesprochener Vorwurf, die poetische Sprache dieses oder jenes dramatischen Dichters sei „unnatürlich" — ein Vorwurf, der gewiß in zahllosen Fällen berechtigt ist. Nur pflegt er zu unterstellen, die poetische Sprache müsse der Sprache der Wirklichkeit entsprechen — wobei man denn dem Dichter das unklar empfundene Zugeständniß macht, „schöner" und „schwungvoller" reden zu dürfen, als es der Alltagsmensch thut. Diese Unterstellung ist aber so falsch wie möglich. Die poetische Sprache kann zwar auch dasjenige, was ein Mensch in einer bestimmten Situation in Wirklichkeit sagen würde, wiedergeben, aber es hieße alle Poesie tödten, wenn man verlangen wollte, sie solle sich hierbei begnügen. Was ist denn die Sprache des täglichen Lebens? was ist die Sprache alles und jedes Verkehrs, auch des der geistig höchst stehenden Menschen? Ein nothdürftiger Behelf, die Seelen einander zu nähern, der noch nothdürftiger wäre, wenn ihm nicht der Ausdruck des Antlitzes und die Bewegungen zu Hülfe kämen. Auch die kostbarste, ausgebildetste Sprache bleibt, wenn man der Seele auf den Grund schauen könnte, immer nur ein Versuch, das innere Leben an die Oberfläche zu fördern. Und wie Wenige wissen dies Instrument zu benutzen. Bei wie Vielen, die die Sprache nicht zu handhaben vermögen, bleibt gerade das Beste ihres Wesens verschlossen! Und selbst diejenigen, die ihren Empfindungen, ihren Gedanken, ihren Vorstellungen den denkbar besten Ausdruck zu geben vermöchten, sind in dem Leben der Wirklichkeit völlig außer Stande, ihre Seelen ganz offen zu legen, und wollten sie es versuchen, so wäre es Ziererei und Geschmacklosigkeit. Wir verständigen uns mit bestimmten, allgemein angenommenen Begriffen, ohne diese in dem Augenblick, wo sie ausgesprochen werden, jedesmal aufs Neue wieder zu zergliedern,

und nachzuspüren, welche Bilder, welche Vorstellungen in der Seele des Sprechenden geweckt werden, wenn er dies oder jenes Wort ausspricht. Hier setzt nun gerade die poetische Sprache ein. Nicht umsonst nennt man den Dichter den Herzenskündiger. Nicht, was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich gesagt haben würde, spricht er aus — sondern was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß. Die poetische Sprache giebt also unendlich viel mehr, als die Sprache der Wirklichkeit. Wo diese nur ein leeres Wort, einen trockenen Begriff giebt, da giebt jene eine blühende Vorstellungsreihe; wenn jene uns gewissermaßen den Fruchtkern reicht und uns damit abspeisen will, so giebt diese uns den in dem Kerne verborgen schlummernden Baum mit allen seinen Blättern und Früchten. Es bedarf gar keiner besonderen Ausführung, daß, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Macbeth seiner Gattin seinen Vorsatz, den Banquo ermorden zu lassen, in dem Leben der Wirklichkeit nun und nimmer in der Weise mitgetheilt haben könnte, wie er es im Drama thut.

„Denn eh' die Fledermaus
Den klösterlichen Flug beendet, eh'
Noch auf den Ruf der bleichen Hekate
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Das gähnende Geläut der Nacht vollendet,
Wird eine That furchtbarer Art gethan sein."

So spricht im Alltagsleben selbst der phantasievollste Mensch nicht. Darauf kommt es aber auch gar nicht an. Entscheidend ist nur, ob in der Seele Macbeths die vom Dichter wiedergegebenen Vorstellungen rege sein konnten und mußten. Und diese Frage wird Niemand verneinen. „In der Dämmerstunde wird Banquo im Park ermordet" — diese dürre Thatsache erscheint vor der Seele des jede Situation stets lebhaft im Détail anschauenden Macbeth in ihrer eigenartigen geheimnißvollen Umgebung. Der Begriff der Dämmerung weckt ihm bestimmte Vorstellungen, die wiederum der Scenerie, in der die Unthat begangen wird, auf das Vollkommenste entsprechen. Und wie in diesem Falle, so ist in allen anderen, in denen ein echter Poet und ein echter Dramatiker redet, die poetische Redeweise ein stetes Ent-

falten der Begriffe zu Leben, Anschauung und Empfindung. Der Dichter löst seinen Geschöpfen die Zunge; nicht, was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, sondern was sie empfunden haben würden, spricht er aus.

Es versteht sich dabei von selbst, daß jeder große Dichter diese Entfaltung des Begriffs stets in der Weise vornehmen wird, wie sie dem Naturell der redenden Person, ihrer Bildungssphäre, ihrer Nationalität, ihrer augenblicklichen Stimmung, kurz der Summe aller zu berücksichtigenden individuellen Bedingungen entspricht. So läßt sich beispielsweise aus dem Worte und Begriffe „Nacht" eine Fülle verschiedenartiger Vorstellungen entwickeln. Macbeth entfaltet sie so:

„Auf der einen Erdenhälfte
Scheint die Natur nun todt und böse Träume
Erschrecken den verhüllten Schlaf. Nun opfert
Die Hexenzunft der bleichen Hekate,
Der hag're Mord, von seinem heul'nden Wächter,
Dem Wolfe aufgeschreckt, schleicht geisterhaft
Mit dem Tarquininsschritt der Unthat zu."

Ganz anders die Eidgenossen im „Tell":

„So müssen wir auf unserm eignen Erb
Und väterlichen Boden uns verstohlen
Zusammenschleichen wie die Mörder thun
Und bei der Nacht, die ihren schwarzen Mantel
Nur dem Verbrechen und der sonnenscheuen
Verschwörung leihet, unser gutes Recht
Uns holen, das doch lauter ist und klar
Gleichwie der glanzvoll offne Schooß des Tages."

Dagegen Hamlet:

„Nun ist die wahre Spükezeit der Nacht,
Wo Grüfte gähnen."

Der „Prinz von Homburg" sagt:

„Und da die Nacht so lieblich mich umfing
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz duftend,
Ach! wie den Bräut'gam eine Perserbraut u. s. w."

Der alte Thibaut in der „Jungfrau von Orleans":

„Und in der Schreckenstunde, wo der Mensch
Sich gern vertraulich an den Menschen schließt,
Schleicht sie gleich dem einsiedlerischen Vogel

Hinaus ins graulich düst're Geisterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zwiesprach mit der Luft des Berges."

Man verwechsle einmal die Vorstellungen in den angeführten Beispielen, um das Princip, aus welchem heraus der schaffende Genius diese Entfaltung vornimmt, recht lebhaft zu fühlen. Man denke, die Eidgenossen sollten die Nacht wie der Prinz von Homburg als eine von Wohlgeruch duftende Perserbraut anschauen, der Prinz von Homburg die Vorstellung des Macbeth, Hamlet die der Schweizer haben. Was bei dem Einen natürlich ist, würde bei dem Anderen unnatürlich sein — nicht, weil die betreffenden Worte im Leben der Wirklichkeit nicht angewandt worden wären, sondern weil der dem Einen angemessene Empfindungskreis für den Anderen eine Unmöglichkeit ist. Alle diese Beispiele sind Muster echt poetisch-dramatischer Sprache. Und um ihren Werth noch deutlicher zu machen, seien sie mit einem Beispiel crassester Prosa contrastirt, jener Anrede des Pyramus an die Nacht aus dem prächtigen Rüpelstück des Sommernachtstraumes. Der Mime in dieser classischen Dilettantencomödie declamirt bekanntlich:

„O Nacht von schwarzer Farb', o grimmerfüllte Nacht!
O Nacht, die immer ist, sobald der Tag vorbei,
O Nacht! o Nacht! o Nacht! ach, ach, ach, Himmel, ach!"

Das ist die echte Dürre, die mit einem Begriff Nichts anzufangen weiß, die Nichts aus ihm zu entfalten vermag. Das ist das unschätzbare Exempel poesieloser Sprache im Drama, uns von dem großen Dichter wie zur Belehrung beschеert, worin denn eigentlich die Bedeutung der „bilderreichen" Sprache besteht, in deren Anwendung er, den man so oft in der Absicht der Lobpreisung, aber in ganz mißverständlichem Sinne einen „realistischen" Dichter nennt, weiter geht als irgend einer unserer großen Dramatiker.

Der Natur der Sache nach ist die poetische Sprache im Drama das Product eines Vertrages zwischen dem Gegenstand und der Persönlichkeit des Dichters. Man könnte sich einen Realismus denken, der so weit ginge, daß der Dramatiker der ihm eigenen Ausdrucksweise völlig entsagte und seine Geschöpfe

ganz so sprechen ließe, wie sie in Wirklichkeit reden. Andererseits könnte man einen Idealismus der Sprache construiren, der ganz und gar davon absähe, wie die dargestellten Personen im Leben reden oder auch nur empfinden müßten und der einen Jeden, König oder Bedienten, Griechen oder Barbaren in einer gleichmäßig gesteigerten Redeweise sich äußern ließe. Beides sind Extreme, die ungemischt nicht vorkommen und die auf den Verderb der dramatischen Poesie hinauslaufen würden: bei dem ersteren ginge insbesondere alles Poetische, bei dem letzteren alles Dramatische verloren. Wohl aber finden sich die beiden Gegensätze mit Einschränkungen in der dramatischen Literatur überall vor. Man stelle nur den Tragödien des Racine und Corneille Otto Ludwigs „Erbförster" gegenüber. Es ist bei der Zwiespältigkeit der poetischen Sprache im Drama, die darin wurzelt, daß eine bestimmte dramatische Person, aber doch durch den Mund des Dichters redet, ganz natürlich, daß der eine Poet mehr auf die dem dargestellten Charakter eigenthümlich zukommende Ausdrucksweise Bedacht nimmt, während der Andere mehr sich *selbst* ausspricht. Bei dem Einen redet das dramatische Geschöpf mehr als der Dichter, bei dem Anderen mehr der Dichter als das dramatische Geschöpf. Der Eine charakterisirt, der Andere stilisirt in der Sprache. Die Gestalten des „Götz von Berlichingen" reden charakteristisch, die der „Iphigenie" und des „Tasso" stilvoll. Shakespeare charakterisirt, Schiller stilisirt mehr. Man kann durch persönliche Sympathieen sich zu dieser oder jener Behandlungsweise stärker hingezogen fühlen, ebenso wie man der Manier der holländischen Maler vor der der Italiener den Vorzug geben mag oder umgekehrt, aber man soll sich wohl hüten, über einen dieser nothwendigen Gegensätze, die in der Geschichte der Kunst von Anfang an bestanden haben und bestehen werden, und die beide an sich gleich erklärbar und berechtigt sind, wenn auch immer die gerade herrschende Geschmacksrichtung einen oder den andern als das einzig erstrebenswerthe Ideal hinstellen wird, kurzweg den Stab zu brechen. Wollte man besonders der realistischen, charakterisirenden Ausdrucksweise das Wort reden — wo bliebe dann ein Werk wie Goethes „Iphigenie"? Gerade dann, wenn man

vor einer solchen Frage steht, sollte man sich die andere vorlegen, ob das von einer dramatischen Person Ausgesprochene von ihr empfunden, in den vom Dichter ausgedrückten Vorstellungen empfunden sein kann. Das ist allein entscheidend, und es fällt nicht sonderlich ins Gewicht, ob diese Empfindung nun auch genau mit denjenigen Worten und innerhalb derjenigen Anschauungen, die die dramatische Person im wirklichen Leben beherrscht, zum Ausdruck gelangt ist. Freilich giebt es auch hier eine Grenze und man hat selbstverständlich das Recht die Probe anzustellen, wann der Ausdruck, gehöre er nun mehr dem dramatischen Geschöpf oder seinem Schöpfer, dem Dichter, anfängt unnatürlich und damit auch undramatisch zu sein. Man wird demnach fragen dürfen: erstens, ist der inhaltliche Kern dessen, was der dramatische Charakter ausspricht, ein derartiger, daß er der Situation und dem Charakter angemessen ist? zweitens, ist, wenn dies der Fall ist, der Kern richtig entwickelt, ist dem Inhalt der entsprechende poetische Ausdruck verliehen? Ist man diese beiden Fragen zu verneinen gezwungen, so haben wir entweder einen undramatischen rednerischen Auswuchs, eine uncharakteristische Bildersprache oder ein schiefes Bild. In Shakespeares „König Johann" macht der König von Frankreich in der großen Klagescene der Constanze über deren aufgelöste Haare folgende Bemerkung:

„O welche Liebe
Seh' ich in ihres Haares schöner Fülle.
Wo nur ein Silbertropfen sie benetzt,
Da kleben tausend fadendünne Freunde
Sich an den Tropfen in gesell'gem Gram,
Wie treue unzertrennliche Gemüther,
Die fest im Mißgeschick zusammen halten."

Dies ist, trotz Allem, Nichts als eine schönrednerische Spielerei, die weder durch den Charakter noch durch die Situation begreiflich gemacht ist, der vielmehr Charakter und Situation lebhaft widersprechen. Der König, der die Verzweifelnde trösten will, würde durch solche Nebenbetrachtungen ihren großen Schmerz geradezu verhöhnen. Ganz abgesehen davon, daß der Vergleich selbst übertrieben künstlich ist, hat man also hier eine Sprach-

wendung, die auf ihren inhaltlichen Kern zurückgeführt, die dramatische Ungehörigkeit desselben darthut. Anders steht es mit einem der mächtigen Ausbrüche der Constanze in derselben Scene.

„O Tod, o liebenswerther, holder Tod,
Balsamischer Gestank, gesunde Fäulniß!
Steig' auf vom Lager immerwähr'nder Nacht,
Du Haß und Schrecken aller Glücklichen,
Und küssen will ich dein graunhaft Gebein,
An deine leeren Brau'n die Augen drücken,
Um meine Finger deine Würmer ringeln,
Mit eklem Staub dies Thor des Odems stopfen
Und ein verwesend Scheusal sein wie du.
Komm, grins' mich an, ich wills für Lächeln halten
Und als dein Weib dich küssen — komm zu mir
Liebling des Elends!"

Hier ist aus dem Begriff des Todes eine Vorstellung entwickelt, die für den gegebenen Fall schlecht taugt, ganz abgesehen davon, daß sie widerwärtig ist. Oder ist es denkbar, daß eine Frau, die sich den Tod wünscht, sich diesen in der ekelhaftesten Gestalt ausmalt, daß sie sich, anstatt die Ruhe, die er ihr bringen soll, zu begrüßen, vielmehr die Verwesung, die ihm folgt, mit einer Art von Wollust ausmalt und die Erlösung gerade in dieser Gestalt willkommen heißt? ist es denkbar, selbst wenn der Geist dieser Frau bis aufs Aeußerste erregt ist? Ja, man darf wohl noch einen Schritt weiter gehen: giebt es überhaupt einen Menschen, der, wenn er nicht ein moralisches oder physisches Ungeheuer ist, in einer solchen Vorstellung zu schwelgen vermag? Die Irrung liegt hier also darin, daß der inhaltliche Kern (die Sehnsucht nach dem Tode) einen ungehörigen Ausdruck gefunden hat.

Endlich ist natürlich noch der Fall denkbar, daß der Dichter durch sein dramatisches Geschöpf eine Sprache redet oder ein Bild gebraucht, das überhaupt unmöglich ist und bei dem man nicht erst nöthig hat, nach dem inhaltlichen Kern zu suchen. Wenn die Königin in „Richard dem Zweiten" einen Unglücksboten anredet:

„O Green, du bist Wehmutter meines Grams
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn,"

so ist das eine völlige Verirrung. In einem solchen Fall trifft

alle Schuld den Dichter, der seine Gestalten Dinge sagen läßt, die nie, in keiner Situation und von keinem Charakter möglich sind.

Es leuchtet ein, daß, wenn die poetische Sprache wiedergiebt, was die dramatische Person *empfindet*, alle großen Dichter in solchen Fällen, in welchen die Empfindung ganz zurücktritt, auch nicht den mindesten Versuch zu einer poetischen Entfaltung machen, sondern ganz schlicht und sachlich reden. Ein Schlachtbericht, ein Plaidoyer, eine diplomatische Unterredung vertragen keine Bilder-sprache. Nur der poetische Phraseur würde sie recht zur Unzeit anwenden. Es ist darum kein Widerspruch im Stil, sondern es ist die höchste dichterische Einsicht und Einheit, wenn der sonst so farbenprächtige Schiller in den großen Dialogen des Wallenstein und Wrangel, des Burleigh und der Maria Stuart, im ersten Theil der Erzählung des Stauffacher auf dem Rütli die einfachste schmuckloseste Sprache redet, die in diesem Falle die einzig charak-teristische und wahre ist. Auch die große Erzählung des Beau-marchais im „Clavigo" ist eins von vielen guten Beispielen.

Es ist selbstverständlich, daß die hier entwickelten Ansichten absichtlich biegsam gelassen sind. Zur todten Formel dürfen sie nicht erstarren. Aber ich glaube, daß sie, verständig gehandhabt, geeignet sind, die Frage, ob die poetische Redeweise einer drama-tischen Person „natürlich" sei, zu einer zufrieden stellenden Be-antwortung zu führen und es ist mir erfreulich gewesen zu sehen, daß sie von allen Beurtheilern anerkannt und fast in alle seit dem ersten Erscheinen dieses Buches veröffentlichten ästhetischen Schriften, die sich mit Dichtkunst und Drama beschäftigen, über-gegangen sind.

Torquato Tasso.

In noch höherem Grade als Goethes „Iphigenie“ widerlegt der „Tasso“ den thörichten Glauben an die marmorne, zum höchsten ruhigen Menschheitsideal verklärte Schönheit dieser Gebilde. Sie leben alle in der eigenen Begrenzung und Färbung ihres Denkens und ihrer Gefühle ein sehr reales Leben, diese in dem peinlich engen Bann ihrer Hofetiquette befangen, jener in der Schrankenlosigkeit seiner Empfindung alle Grenzen mißachtend, die die Gesundheit des Lebens bezirken, die Geschichte und Sitte vielverschlungen gezogen und geheiligt haben. In noch höherem Grade als die „Iphigenie“ zeigt aber auch der „Tasso“, fast symbolisch in der endlichen Vereinigung der beiden feindlichen Pole des Stückes, den Bund der ungebändigten Willkür, des dichterischen Herzens mit der strengen Zucht der Hofsitte, das Zurückdämmen der leidenschaftlichen Gluth in den Zwang der schönen Form. Die goldene Lehre, die sich uns am Ausgang jener Vereinigung erschließt, bringt uns das ganze Drama verborgen in jedem Satz vom Anfang bis zum Schluß entgegen: nur in der Verschmelzung des Form- und Maßvollen mit dem Leidenschaftlichen liegt das Heil des Menschen, liegt der Zauber und der Idealismus des Stückes. Aeußerte sich die brennende Eigenwelt des Tasso ohne den Zwang der Sitte, sie vermöchte nur andere Sphären in ihr Verderben zu ziehen, zu verletzen und zu zerstören; fehlte dem jeden Augenblick überkochenden und oft so peinlich ängstigenden Inhalt des Stückes das reine Material der edelsten Verse, der schöne Abglanz der hellsten und

obersten Regionen des Goetheschen Geistes, so wirkte er nur aufregend, nicht aber läuternd, und vielleicht erschiene uns häßlich und unerträglich, was so, wie wir es sehen, von der Grazie gebändigt selbst in den Momenten des Grauens noch schön erscheint. Minder schwierig als in der „Iphigenie" bietet doch auch hier dieser Zwiespalt dem Schauspieler eine dornenreiche Aufgabe. Gestattet auch das Leben am Hofe der Este eine größere Freiheit der Bewegung als die Antike, so würde doch eine dem Inhalt des Dramas allzu „wirklich" folgende Darstellung den von Goethe selbst gezogenen heiligen Hort der Form wieder durchbrechen und den Zuschauer als dem Genius des Dichters fremd anmuthen. Auch hier ist ein Compromiß des leidenschaftlichsten Vortrags (in der Rolle des „Tasso" natürlich) mit der Schönheit der Bewegungen zu schließen, auch hier werden die Uebrigen, die Prinzessin und die Sanvitale, der Fürst und Antonio, bedacht sein müssen, den realistischen Inhalt ihrer Worte, ihrer Charaktere möglichst ohne Verletzung des tonischen Wohlklangs, der Reinheit des Vortrags, der Gefälligkeit und Schönheit der Bewegung zu geben. Man muß fühlen, welch ein Geist sich in diesem Werke selbst zur Meisterschaft erzogen. Die Aufgabe ist nicht leicht und kaum deutlicher zu bezeichnen, aber sie ist für feingestimmte Naturen (und diese dürfen sich überhaupt nur an eine Darstellung des „Tasso" wagen) nicht unlösbar. Schwieriger noch, und leider fast unüberwindlich ist ein anderer Widerspruch im Stücke, leider kein Vorzug, sondern ein schwerer Fehler des in so mancher Beziehung unvergleichlich herrlichen Werkes.

Der erste Entwurf des „Tasso" entstand bekanntlich schon im Jahre 1780, fortgeführt wurde er, zweifellos unter Beibehaltung von Einzelheiten der ersten Fassung (ob nur der beiden ersten Acte oder des ganzen Werkes ist leider wie die Frage, ob der erste Entwurf nicht etwa nur auf die beiden ersten Acte beschränkt geblieben, nicht zu entscheiden), aber doch nach Goethes Aeußerungen unter Zerstörung des ursprünglichen Planes, im Jahre 1787 (in Italien), vollendet nach langsamem Vorrücken im Juli 1789 in Weimar. Es konnte bei diesen Pausen in der Ausführung nicht fehlen, daß die Composition, ohnedies niemals

Goethes Stärke, in's Wanken gerieth. Die Folge war denn auch ein vollständiges Auseinanderfallen des Dramas in zwei nicht zu verbindende Theile, deren ersten die beiden ersten, deren zweiten die drei letzten Acte bilden. Wohl läßt sich aus ihnen zur Noth zusammenfügen, was die Anfangs so wunderbar poetische, im Verlauf so unvergleichlich wahre und bis in die feinsten Détails ausgeführte Charakteristik des Helden ausmacht — aber die Stellung des Dichters zum Thema verändert sich mit dem dritten Act leider völlig und der Plan ist und bleibt unheilbar zerstört.

Der Tasso der ersten Acte ist die edelste, schönste Verkörperung des dichterischen Genius, durch Qualen zum Leben durchgedrungen, von den Schatten vergangener Leiden leise umnachtet; alles Besondere zum Allgemeinen erweiternd, das Irdischeste verklärend; von mimosenhaft feiner Empfindung, bei jeder rauhen Berührung leicht in sich zurückweichend, aber feurig zur That entschlossen, sobald das Zuwarten und gelassene Sich-Gedulden „unedel" wäre; stolz und selbstbewußt auf seinen Werth deutend, wenn ihm Anerkennung schnöde versagt wird, aber in wahrster Bescheidenheit nur auf den Gott hinweisend, „der ihm zu sagen gab, was er leidet", wenn ihm die Gerechtigkeit ein freundliches Wort des Beifalls zollt; im tiefsten Grunde sittlich übt er sich „insgeheim in jedem Guten" und findet in seinem Herzen einen zuverlässigeren Führer zum Rechten als in den verblaßten Gesetzestafeln einer angezwungenen Moral. Nur das Hinübertragen zuerst im dritten Acte erwähnter kleiner und fast gering zu schätzender Züge in den Tasso der ersten Acte, oder ein vollständiges Verkennen des schönen und wahren Dichterbildes der ersten Hälfte und eine trockene, schwunglose, neidische Gesinnung könnten dazu führen, ihm in der Stellung, die er zum Antonio einnimmt, Unrecht zu geben. Die beiden Frauen haben ihm, jede nach ihrer Weise, eine schwärmerische Verehrung und Neigung zugewandt, der edle, kluge und gebildete Fürst zeichnet ihn glänzend aus. Was diese drei freundlichen Behüter und Pfleger seines Ruhms zu seiner Charakteristik in der zweiten Scene des ersten Actes anführen, kennzeichnet zwar vortrefflich die überfeine Nervosität seiner Natur, aber es enthält noch Nichts,

was Taſſo dem Antonio oder Anderen in ſittlicher Beziehung unterlegen erſcheinen ließe. Daß er von den Weibern verhätſchelt wird (der Ausdruck iſt faſt zu niedrig für Taſſos adeliges Verhalten der Prinzeſſin und der Sanvitale gegenüber), iſt Schuld ſeiner Umgebung, nicht aber die ſeine; daß er die Einſamkeit mehr als die Geſellſchaft ſucht, iſt ein Gebot ſeines Schaffensdranges, der die Zerſtreuung meiden muß; daß er ſich bei der Vollendung ſeines Werkes nicht genug thun kann, ehrt den mit ſich ſelbſt nie zufriedenen Dichter. Sein Mißtrauen in Andere iſt wohl nur der Rückſchlag des allzugroßen Vertrauens der Sanguiniker, das er auch im Verlaufe des Dramas wieder leidenſchaftlich bethätigt, um ſofort wieder und erbitterter als ſonſt in das Gegentheil zurückzufallen. Ein krankhafter Zug wie dieſer verlangt eine ernſte, liebevolle Sorge und Heilung. Der Fürſt kennt die rechten Wege dazu und hofft, die „Schuld des rauhen Arztes“ nie auf ſich zu laden, durch die Antonio ſpäter, das ſchöne Einvernehmen trübend, ſich ſchwer an Taſſo vergeht. Geradezu erhaben und in ſchönſtem Sinne liebenswürdig faßt er ſich aber in der Scene der Krönung. Es mag eine augenblickliche Uebertreibung ſein, wenn er die Hinweiſe auf den „Beifall jedes Guten“ und den „allgemeinen Ruhm“ mit den Worten erwidert:

„Mir iſt an dieſem Augenblick genug.
An Euch nur dacht' ich, wenn ich ſann und ſchrieb,
Euch zu gefallen war mein höchſter Wunſch,
Euch zu ergetzen war mein letzter Zweck;“

aber es iſt der Ausdruck der wahrſten Beſcheidenheit des Mannes, der unter der Laſt der Dichterkrone niederſinkt, wenn er ſich „nicht werth“ nennt,

„Die Kühlung zu empfinden
Die nur um Heldenſtirnen wehen ſoll.
O hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwiſchen Wolken, daß er hoch und höher
Und unerreichbar ſchwebe, daß mein Leben
Nach dieſem Ziel ein ewig Wandeln ſei.“

In dieſe Stimmung tritt nun Antonio. Alles wendet ſich, wie natürlich, von Taſſo weg dem Ankommenden zu. Der ernſte,

kluge und thatkräftige, schon alternde Mann hat Alles, was er begehren kann: das Vertrauen seines Fürsten, eine einflußreiche Stellung, äußere Ehren, sogar die Gunst der Frauen. Dennoch ist er, der mit vollkommener Auszeichnung Behandelte, der Mann der Politik und „Sitte", so „unsittlich" (ein Vorwurf, den Antonio in der Streitscene gegen Tasso erhebt), den bekränzten Dichter vollständig zu übersehen und, nachdem der Fürst diesen mit einer feinen Wendung in den Kreis der Unterhaltung gezogen, sofort das Gespräch wieder ab nnd auf Ariost zu lenken, dem er mit allzu deutlicher Absicht jene schöne Lobrede hält. Tasso empfindet sehr richtig, wenn er Antonios auffälliges Benehmen in dem Widerspruch begründet glaubt, den dieser in Jenes Können und Schaffen mit der Auszeichnung des Lorbeers erblickt. Er will die Pfeile ablenken und wünscht, Antonio möge, wie sein Glück, auch sein „beschämt Gemüth" vor seinen Augen sehn. Verstärkend fügt die Prinzessin mit nicht ganz verhehlter Mißstimmung hinzu:

„Wenn du erst siehst, was er geleistet hat,
So wirst du uns gerecht und mäßig finden."

Wäre Antonio nur im Irrthum befangen gewesen, hätte er den Lorbeer für einen jener leichten Kränze gehalten, die man im Spazierengehen bequem erreichen kann — jetzt hätte er Gelegenheit, sich vom Gegentheil zu überzeugen. Aber er verschmäht das und steigert seine kühle Ablehnung im zweiten Act zum neidischen Angriff. Gerade ihm gegenüber vergiebt sich Tasso Nichts. Ariostens Lob hat ihn nicht beleidigt. Ja, er findet in Antonio, mit zu weitgehender Bescheidenheit, „Alles, was ihm fehlt". Feiner und schonungsvoller kann er den Gegner nicht charakterisiren, als in den bekannten und berühmten Versen: „Die Grazien sind leider ausgeblieben." Mit beflügelter Seele, an die Liebe der Prinzessin glaubend, tritt er, wohl allzu rasch, aber doch mit schönem, großem Feuer zu dem kalten Manne, der auf seine Wünsche, seine Hoffnungen, seine Bitten nur schnöde Worte absichtlichen Mißverständnisses hat. Sofort zieht sich auch Tasso zurück.

„Es mag denn sein,
Zeit und Bekanntschaft heißen dich vielleicht
Die Gabe wärmer fordern, die du jetzt
So kalt bei Seite lehnst und fast verschmähst."

Aber er besiegt sich abermals, und trotz des verletzenden

„Und dennoch denkst du wohl bei diesen Worten
Ganz etwas Andres, als ich sagen will"

erneuert er sein Gesuch, bietet er dem Gegner aufs Neue seine Hand. Antonio hat wohl Recht, ihn zu belehren, daß nur die Zeit einen Bund, wie Tasso ihn sich denkt, bilden und festigen kann, aber er hat auch nicht einen Schimmer von Recht zu den Worten dünkelhafter Selbstüberhebung, die ihm, dem Realpolitiker, dem Mann der Wirklichkeit, Tasso, den Dichter, nur als einen Müssiggänger malt. Er waltet der Aufgabe, die ihm zu spät aufgeht, hier, wo es gegolten hätte, verzweifelt schlecht. Anstatt den jungen und raschen Mann verständig zu belehren und ihn zum mäßigen Gebrauch des Lebens einzuweihen, treibt er selbst ihn zum Aeußersten und veranlaßt indirect die Verletzung des heiligen Hausfriedens, deren sich Tasso in der überwallenden Leidenschaft schuldig macht. Und ebenso kleinlich und häßlich ist es, wenn er sich auch jetzt noch, in Gegenwart des Fürsten, auf den Standpunkt der äußerlichen Convenienz stellt und die Bestrafung der unglücklichen Uebereilung pathetisch verlangt. Tasso nimmt in seiner raschen und tieffühlenden Art diese wieder zu ernsthaft; aber man verdenkt es ihm kaum, wenn man Antonios abscheuliches

„Als Menschen hab' ich ihn vielleicht gekränkt.
Als Edelmann hab' ich ihn nicht beleidigt"

dagegen hält — ein Wort, das, wie den ganzen Streit, die zu spät kommende Einsicht in die eigene Schuld nicht zu verwischen vermag. So sehen wir in den ersten beiden Acten (mit einigen Einschränkungen, von denen später die Rede sein wird) die berechtigte Freiheit des dichterischen Genius im Kampfe mit der kleinlichen Kabale des Höflingthums — Gegensätze, die Goethe in Weimar oft genug bitter zu empfinden Gelegenheit hatte, und ich bekenne mich ganz zu der von Hettner angedeuteten Ansicht, daß der erste Entwurf auf die Apotheose des Genius gerichtet gewesen sein mag und daß die schon in den Eingangsscenen erwähnte Aussicht auf die Krönung auf dem Capitol in diesem Sinne, also nicht unabsichtlich, eröffnet ist.

Mit dem dritten Acte beginnt nun eine völlige Verschiebung der bis jetzt gewonnenen Verhältnisse, die auf den dramatischen Bau den empfindlichsten Einfluß übt. Einen Höhepunkt und eine Katastrophe hatten wir im zweiten Acte (den Streit), einen neuen Höhepunkt, dem alsbald wieder die Katastrophe folgt, finden wir im fünften (die Liebeserklärung Tassos an die Prinzessin). Hettner hat darum vollkommen Recht, wenn er auf die ungewöhnliche Stellung des dritten Actes im dramatischen Gefüge aufmerksam macht, aber er irrt, wenn er ein neu einsetzendes Thema in den Worten der Leonore erblickt:

„Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen Beiden formte,
Und wären sie zu ihrem Vortheil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durch's Leben hin."

Dies Thema, die Vereinigung Tassos und Antonios ist keineswegs neu, noch mit den ersten Acten unvereinbar. Darauf arbeitet ja die Prinzessin hin, diese Idee nimmt ja Tasso leidenschaftlich auf, aus ihr resultirt ja der Streit und Tassos Gefangenschaft. Der Fehler besteht nur darin, daß der Wunsch dieser Verbindung durch das nunmehr erst, d. h. mit dem dritten Act, durch eine Fülle kleiner eine krankhafte Reizung und Störung verrathender Züge erweiterte und veränderte Charakterbild Tassos eine ganz eigenartige zu Antonios Gunsten sprechende Begründung findet, sodann aber, daß das Hinarbeiten auf dies Ziel von allen Betheiligten aufgegeben zu sein scheint und jedenfalls dramatisch nur noch schwach betont und durch andere Verwicklungen bei Seite geschoben wird, so daß es uns, als es am Schlusse motivisch wieder einsetzt, allerdings als etwas Unerwartetes und Neues entgegentritt. Es ist also von Anfang an vorhanden, aber es wird durch ein anderes verdrängt: eben durch Tassos geistige Selbstzerstörung einerseits, seine Liebe und sein Vertrauen zur Prinzessin andererseits, die jetzt Inhalt und Hebel der dramatischen, zumeist innerweltlichen Bewegung, werden, aus denen dann der endliche verderbliche Ausgang der Tragödie entspringt. Aus dem ersten Streit ging

Taſſo als Sieger hervor, in dem zweiten unterliegt er — wohlverſtanden ſittlich, denn die Verletzung der Hofetiquette, die Umarmung der Prinzeſſin, die zu einem entſetzlichen Verbrechen aufgebauſcht wird, bedeutet dramatiſch ebenſo wenig wie das Ziehen des Schwertes gegen den anmaßenden Hofmann im zweiten Act; aber ſein Charakter, ſo affectvoll angeſpannt im Kampfe mit Antonio, bricht in ſeiner Liebe zur Prinzeſſin in immer erneuten Widerſprüchen haltlos auseinander, und viel gefährlicher noch als für die Architektonik des Dramas wird die veränderte Stellung Goethes zu ſeinem Stoff ſomit für den Helden und das Verhältniß der übrigen Perſonen und des Publikums zu ihm. Es iſt Goethen ähnlich ergangen wie Schillern mit dem Carlos; dort löſt Poſa den Infanten ab, hier wird Antonio dem Dichter lieber als Taſſo, ſeine Kälte und Härte erſcheinen ihm in milderem Lichte und faſt wie eine pädagogiſche Maßregel. Je mehr Antonio ſteigt, deſto tiefer muß natürlich Taſſo ſinken. In den erſten Acten hing er träumeriſch ſeinen dichteriſchen Idealen nach und verſchloß ſein Auge vor der Außenwelt; dankbaren Herzens genießt er, der arm Geborene, im Unglück Erzogene, das Glück und die Gaben der fürſtlichen Gunſt; klug und gerecht wägt er Vorzüge und Schwächen ſeiner Meinung und mit edlem Stolze vertritt er die Hoheitsrechte des Gemüths gegen den Dünkel der Geburt — jetzt iſt das Alles vergeſſen, jetzt heißt er nachläſſig und unordentlich; er merkt auf ſeinen Putz mehr als es ſich für einen Idealiſten ſchicken möchte, er iſt unmäßig, trinkt ungemiſchten Wein (ein Greuel für den Italiener), „Gewürze, ſüße Sachen, ſtark' Getränke, Eins um das andre ſchlingt er haſtig ein", in ärztlicher Behandlung zeigt er eine feige Geſinnung und knabenhaften Trotz, ſein Mißtrauen wird zu unwürdiger Kränkung Anderer, launiſch und eigenwillig beharrt er auf den Vorurtheilen, die er ſich zur Beſchönigung eigenen Unrechts geſchaffen. Für einen ſo unglücklich veranlagten Menſchen iſt ein Bund mit einem Manne wie Antonio nicht nur wünſchenswerth, um ihn vor den Rauheiten und Hinderniſſen des Weltlebens klug zu bewahren, er iſt ſogar nothwendig, um ihn zu einem ſtarken, zu einem ſittlichen Menſchen zu erziehen. Eine kräftige Hand muß die ſchwache

Seele aus dem Gespinnst ihrer Träume befreien und sie lehren, daß es außer der Welt der Phantasie noch eine andere giebt, in der sich die Sachen stoßen, eine Welt, in der wir leben, mit der wir rechnen müssen. Nichts wäre heilsamer für diesen Tasso als die Freundschaft eines Mannes, wie Antonio im zweiten Theil des Dramas gedacht ist, der den Verzweifelnden liebevoll erinnert:

„Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!"

Nichts wäre heilsamer — glaubte ich sagen zu müssen. Denn daß der Bund am Schlusse des Dramas noch von Bestand und Kraft sein könne, glaube ich aus bestimmten, noch anzuführenden Gründen nicht.

Das wären nun also zwei nicht zu vereinende Theile. Gesetzt, es wäre richtig, daß Goethe dem ersten Entwurf den oben angedeuteten Ausgang zugedacht hätte, daß sich ihm aber im Lauf der Jahre der Plan völlig umgestaltete, er gleichwohl aber anstatt das Vorhandene völlig zu zerstören, nur im Sinne der neuen Idee hinein- und umarbeitete — so erklärt sich der Widerspruch zur Genüge. Ebenso begreiflich ist es aber anderseits, daß er nicht gewissermaßen greifbar zu Tage tritt, sondern daß nach der Vollendung des Ganzen in die beiden ersten Acte Züge aus dem zweiten Plan deutlich hineinspielen. Ohne dies wäre ja auch die gewöhnliche Auffassung des ganzen Werkes im Sinne des zweiten Plans undenkbar. Zu solchen Zügen gehört gewiß das schon in der zweiten Scene des ersten Actes erwähnte Mißtrauen Tassos (wovon Goethe muthmaßlich erst im Jahre 1788 aus der Biographie des Dichters vom Abbate Serassi Kenntniß erlangte), der aufkeimende Verfolgungswahn („Gleich sieht er Absicht, sieht Verrätherei und Tücke, die sein Schicksal untergräbt"); die Anflüge von Bitterkeit nach dem Urtheilsspruch des Fürsten („Auf einmal winkt mich eine Klarheit an, doch augenblicklich schließt sich's wieder zu" — „Gehorchen ist mein Loos und nicht zu denken"), die er zu verhehlen bemüht ist, gerade wie im fünften Act („So halte fest mein Herz, so war es recht"). Zu solchen Zügen gehört ferner gewiß auch die auffällig rasch und unerwartet kommende

Einsicht des Antonio in sein Unrecht nach den verständigen und versöhnlichen Worten des Fürsten,

„Ich bin beschämt und seh' in deinen Worten
Wie in dem klarsten Spiegel meine Schuld",

eine Stelle, die fast mit dem Finger auf Antonios Worte in der Scene mit der Sanvitale (III., 4) hinweist:

„Das Alter muß doch einen Vorzug haben,
Daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht,
Es doch sich auf der Stelle fassen kann."

Goethe mußte eben, wenn er das Vorhandene nicht preisgeben wollte, den Zwiespalt der ersten mit der zweiten Fassung verdecken und er that es durch diese kleinen Nachträge und Einschiebungen. Es sind die Klammern, die die beiden Theile zusammenhalten und die dem Schauspieler seine schwierige Aufgabe, das Widerstrebende zu vereinigen, wenigstens nicht unmöglich machen. Und unmöglich ist sie, wenn auch die Unzusammengehörigkeit der beiden Theile nicht zu verwischen ist, in Bezug auf die hierbei allein in Frage kommenden Charaktere des Antonio und Tasso nicht. Der Darsteller des Ersteren hätte in den ersten Acten nur zu mildern, der Schauspieler, der den Tasso spielt, in die reinen Harmonieen seiner ersten Scenen die Mißlaute der letzten schon hineinklingen zu lassen. Allerdings eine fast tragische Aufgabe, zu veranschaulichen, wie dieser edle von dem Dichter so rein und groß angelegte Geist durch seinen eignen Schöpfer zerstört wird. Der Künstler resignire eben, bis er am vierten Act angelangt ist. Denn von jetzt an braucht er nur noch den Spuren der Dichtung zu folgen. Mit vollendeterer Kunst ist die Selbstauflösung des Mannes der Phantasie nie und nirgends geschildert. Dies Verzweifeln und Hoffen, dies Aushorchen und Lauern, diese scheinbare Gelassenheit, die nervöse Freude bei der Annäherung des Glückes, der wahnsinnige Aufschrei in dem „O Gott!", das ihn mit einem furchtbaren Schlage vom Himmel zur Hölle stürzt, das völlige Zusammenbrechen, die Ablehnung jedes Trostes, das Elend-sein-wollen, endlich das Ergreifen der letzten Rettung — es giebt in diesem Revier des Empfindens nichts auch nur annähernd so Wahres. Und ist der Künstler bis zum Schluß ge-

langt, dann versuche er, ob seine Kunst es vermag, die Vereinigung der beiden Männer als den wahrhaften Abschluß des Dramas erscheinen zu lassen, uns an Tassos Rettung glauben zu machen. Er versuche es — obschon ich nicht glaube, daß es ihm gelingt. Dieser Goethesche Tasso geht, wie der geschichtliche, seinem Untergang entgegen. Gerade so, wie der Dichter es geschildert, keimt der Wahnsinn. Da ist kein Heil, keine Erlösung mehr. Es ist zu spät! Goethes eigene unsterbliche Kunst in diesem seltenen Werk macht es unmöglich, an den Bestand dieses Bundes und damit an die Wahrheit des Ausgangs zu glauben. Auch das Anklammern an den festesten Felsen rettet diesen Scheiternden nicht mehr — seine Hände werden krankhaft zitternd ihre Stütze fahren lassen, und die Wogen werden über ihm zusammenschlagen. Torquato Tasso ist kein Schauspiel, sondern eine Tragödie — wenn auch kein Mensch darin stirbt.

Unberührt von der Doppelgestalt des Planes sind die Charaktere des Alfons und der beiden Leonoren geblieben — vollendet ausgemeißelte, ganz individuelle, und doch im hohen Sinne des Goetheschen Schönheitsideals typische Gestalten. Wie Schiller seinen Geschöpfen den Odem seines reinen, sittlichen Freiheitswillens einhaucht, so kleidet auch Goethe die seinen in die goldenen Strahlen seines sonnigen Geistes. Wie fein und liebenswürdig führt sich der Fürst ein. Er neckt die Frauen:

„Ich suche Tasso, den ich nirgends finde,
Und treff' ihn — hier sogar bei euch nicht an."

Auch später hat Leonore Sanvitale von seinem Spott zu leiden und wir erfahren, daß er „ihr viel von andern Tagen schuldig blieb": ein Zug, der ihn von der grämlichen Strenge Antonios, von Tassos Neigung, die Dinge zu ernst und buchstäblich zu nehmen, gefällig unterscheidet. Immer leicht und den Verhältnissen freundlich nachgebend, die Eigenheiten seines Dichters mit Geduld tragend, bleibt er doch immer würdevoll, immer der Herrscher. Tasso hat sich ihm nicht vertraulich genaht. „Er ist mein Fürst!" bekennt dieser. Den mit bloßem Degen Dastehenden bändigt er „warnend mit einem Blick." Nicht streng als Richter zu walten — zu vermitteln und zu versöhnen treibt ihn

das Herz und mehr noch sein den Extremen abgeneigter feiner Geist, seine die ganze Persönlichkeit durchdringende, nicht nur aufgetünchte aristokratische Lebensgewohnheit. Seine überlegene Klugheit, sein Geschick, die Dinge um sich zu lenken, seine hie und da ganz leise an eine gewisse blasirte Müdigkeit streifende weltmännische Erfahrenheit im Bunde mit wahrhaft edler, fürstlicher Gesinnung werden dem Schauspieler als Richtschnur zu dienen und ihn davor zu bewahren haben, einen väterlich gemüthlichen Opernkönig aus dieser feingezeichneten Gestalt zu schaffen.

Der herrliche Contrast der Leonoren braucht kaum mehr beleuchtet zu werden, er spricht genugsam aus jeder Zeile im Munde dieser Beiden und der Anderen, die von ihnen reden. Der durch Leiden gereifte sittliche Ernst der Prinzessin, ihre Gelassenheit im Ertragen, ihre philosophirende Neigung, daneben die feine und reine Freude an der Entwickelung der jungen Kräfte des Dichterjünglings, der wie zu einer Heiligen zu ihr emporblickt — wie ergreifend wirken die edlen blassen Züge dieses Antlitzes neben der jüngeren Freundin, die blühend und schön, an Huldigungen jeder Art gewöhnt, bestrickt und blendet und auf ihre kluge Art für sich gewinnen möchte, was das gleichförmige Dasein der Prinzessin allein noch zu beleben im Stande ist. Aber auch *ihre* Coquetterie, *ihre* feine Selbstsucht wird von dem Adel der Verse und der schönen Weisheit verklärt, die der Goethesche Genius aus ihrem Munde wie aus dem der Anderen verkündet. Gradaus ins Leben blicken sie Beide, auch die Prinzessin; nicht der jungfräulich verschämt niedergeschlagene Blick ziemt dieser, der resignirenden, leise schon verblühenden Frau dem jüngeren Manne gegenüber, für den sie zu Zeiten fast mütterlich sorgt, noch das schwärmerisch gen Himmel blickende Auge, denn sie ist über die Zeit der blinden Hoffnung hinaus und Plato hat sie mehr gelehrt als die Kirche — ruhig, klar, ernst sieht sie die Dinge prüfend, wie aus einer Klause, an, während aus den Augen der Andren das frischeste Begehren, die üppigste Freude am Leben mit der Gewißheit, es ganz genießen zu können, spricht: ein malerischer Contrast von größter Schönheit.

Nur Eins hindert oder erschwert doch wenigstens den reinen

Genuß an der schönen Welt dieser drei Gestalten: die unbegreifliche Enge ihrer Etiquette, die (wovon zu reden bislang noch unterlassen ist) gewissermaßen den äußeren Spielraum für die Dramatik des Stückes abgiebt, die Schranken, in denen sich Tassos Leidenschaftlichkeit verfängt. Schon die Verletzung des Burgfriedens durch den Streit der beiden Gegner wird mit unverhältnißmäßigem Ernst behandelt, aus der Umarmung der Prinzessin aber wird ein Capitalverbrechen gemacht. Bedenkt man, daß Leonore dem Dichter durch manches gar nicht mißzudeutende Wort entgegen gekommen ist („Ich muß dich lassen und verlassen kann mein Herz dich nicht"), so ist der Abscheu, mit dem sie ihn zurückstößt, das Entsetzen und die Entrüstung der Uebrigen, selbst von dem von Goethe eingenommenen Standpunkt, ganz gewiß aber vom „allgemein menschlichen Standpunkt aus", vom historischen ganz zu schweigen, schwer zu verstehen. Ich verhehle nicht, daß Antonio's Worte:

„Unglücklicher, noch kaum erhol' ich mich!
Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still;
Wir haben nichts, womit wir das vergleichen,"

sogar leicht komisch wirken können, wenn man sich nicht gewaltsam in die von Goethe gewollte Anschauungsweise hineinversetzt und sich einredet, daß das Geschehene nach der Sitte des Hofes von Ferrara wirklich etwas „Ungeheures" ist. Oder sollte Goethen, dem in der Prinzessin das Bild der Frau von Stein vorschwebte, diese Vorstellung auch in der Scene der Umarmung treu geblieben sein? Dann freilich mußte ihm die sinnliche Gluth, mit der er das geliebte Weib an sich preßte, zum Verbrechen werden, dann mußte sich seinem sittlichen Gefühl ein Abgrund erschließen, in den hinabzustürzen ihm unrettbar beschieden wäre, wenn er nicht alle Kraft des Wollens zusammen nähme und sich an den Felsen anklammerte, als der ihm Antonio erscheint — die Weltklugheit und die strenge Sitte, an der er scheitern wollte.

Faust.

Bei Gelegenheit der fünfzigsten Wiederkehr des Jahrestages der ersten Aufführung (19. Januar 1829) des Goetheschen „Faust“ (natürlich des ersten Theiles) wurde weiteren Kreisen des gebildeten Publikums Deutschlands zum ersten Male klar, was es mit der Einbürgerung dieser einzigen Dichtung, von der bis zu jenem Tage nur Bruchstücke auf einer Privatbühne des Fürsten Radziwill in Berlin (1819) und in einer Benefizvorstellung für den Regisseur Ehlers in Breslau (29. März 1820) aufgeführt worden waren, auf dem Theater für eine Bewandtniß habe und auf Rechnung wie kleiner und zufälliger Motive sie zu setzen ist. Der Director des Braunschweigischen Hoftheaters, August Klingemann, ein talentvoller Dramatiker und erfahrener Dramaturg, hatte mit fast zahllosen Anderen den gewaltigen Stoff der Faustsage zu bezwingen versucht: das Resultat war eine dichterisch nicht eben bedeutende, theatralisch sehr geschickte Arbeit, die seit 1815 auf den meisten deutschen Bühnen eine gern gesehene Erscheinung war. Dem fürstlichen Herren des Poeten, dem „Diamantenherzog“ Karl von Braunschweig, gab, so wird erzählt, dieser Umstand eine erwünschte Veranlassung, Klingemann, dessen Theaterleitung nicht immer den Beifall des Herzogs fand, spöttisch zu fragen, warum nur *sein* „Faust“, nicht aber der Goethes über die Bretter des Hoftheaters ginge: eine Neckerei, die sich wiederholte, endlich so oft, daß dem Verhöhnten die Geduld riß und er beschloß, mit einer Aufführung der Dichtung Goethes seine Gründe der Fernhaltung derselben von der Bühne

dem Herzog und dem Publikum ad oculos zu demonstriren. Klingemann hatte, wie Goethe, der erst im hohen Alter eine Aufführung des ganzen Faust mit Eckermann betrieb, anfänglich selbst, und wie fast alle dramaturgischen Theoretiker und Praktiker den „Faust" für unaufführbar gehalten, und er hatte dazu manches gute Recht. Gewiß sah er in der gänzlich undramatischen und dramatische Qualitäten auch gar nicht beanspruchenden Composition des Ganzen eine Gefahr für die theatralische Wirkung, die unbesieglich schien, und seine dichterische Anempfindung sagte ihm gewiß auch, daß gerade die herrlichsten Schätze des Gedichtes auf dem flüchtigen Wege der Wanderung eines Theaterabends unverstanden und ungehoben bleiben würden. Konnte die riesige Symbolik, die weltumfassende Allgemeinheit der Gedanken und Begebnisse auf der Bühne nicht zu einem nur individuellen Geschick zusammenschrumpfen und somit dem Werke und seinem Dichter anstatt genützt noch geschadet werden? Und kam nicht, um einen rein äußerlichen Grund zu nennen, der für einen Theaterdirector nicht ganz gleichgültig sein konnte, zu der dramatischen Ungehörigkeit noch die scenische Monotonie der ersten Hälfte und die Länge des ganzen Werks? Trotz dieser und anderer Bedenken entschloß sich Klingemann wohl oder übel doch zu dem Schritt der Aufführung, die er mit einer dramaturgischen Abhandlung im Braunschweiger Intelligenzblatt einleitete und die sich so ganz über Erwarten glücklich anließ, daß sie sofort wiederholt werden konnte. Statt die Unmöglichkeit des Goetheschen „Faust" für die Bühne darzuthun, hatte die Aufführung vielmehr seine Wirksamkeit glänzend bewiesen: ohne es zu wollen hatte Klingemann *sein* Fausdrama von den Theatern vertrieben und der Dichtung Goethes eine neue herrliche Siegeslaufbahn eröffnet.

Von jetzt an gehörte der „Faust" der deutschen Bühne zu unwiderruflichem Eigenthum. Die Dramaturgen hatten übersehen, daß noch mit anderen Factoren als nur denen der dramatischen Regel und der theatralischen Tradition zu rechnen sei. Sie hatten die heilige Scheu vergessen, mit der gerade diese Schöpfung Goethes von den Gebildeten angeschaut werden würde, vergessen, daß ihre prophetischen Worte tief in Hirn und Herz vieler Hörer gegraben

sind und daß sie, kaum angeschlagen, dieselben Empfindungen wecken, die eine Lectüre des „geheimnißvollen" Buches im stillen Kämmerlein erregt. Sie hatten übersehen, daß die titanischen Kämpfe Fausts in jedem Menschen einen gewissen Widerhall finden, daß die Gestalt des Wittenberger Doctors mit dem Bewußtsein jedes Deutschen, wie lose immer, verknüpft ist, daß der Laie, wenn er auch vor einem dunklen Räthsel steht, doch leise einen Zug von Verwandtschaft spürt, der ihn zwingt, zuwartend entgegenzunehmen, was er nicht versteht; sie hatten übersehen, daß der Faust einzelne Scenen und Scenengruppen besitzt, die auch in der theatralischen Anschauung unwiderstehlich machtvoll wirken mußten (der ganze erste Act bis zum Ostergesang) und daß die Gretchenhandlung eine so eminent tragische und jedes Gefühl erregende ist, daß wenigstens sie, ganz abgesehen von der schauspielerischen Kunst, zu der sie reichlich Gelegenheit bietet, des Eindruckes auf alle Fälle sicher sein konnte. Endlich hatten sie kein Gefühl dafür besessen, daß der künstlerische Genius des deutschen Volkes vor einer bunten und zerstückelten dramatischen Form nicht zurückschreckt und daß er auch die zeitliche Dehnung derselben im Theater willig und mit gesammeltem Sinne entgegennimmt, wenn ihn die Einzelheiten nur fesseln und rühren und er den verwandten Hauch in dem Ganzen spürt — eine Erfahrung, die durch die Theatergeschichte vor und nach dem Goetheschen Faust (Wallenstein, Wagners Nibelungen, Parsifal, die heutigen Lutherfestspiele u. s. w.) bestätigt wird.

Für uns, die wir den „Faust" auf der Bühne längst als ein theures Erbstück betrachten, sind dies die Hauptpunkte, die für den scenischen Erfolg der Dichtung den Ausschlag geben. Ob wir aber vor der Braunschweiger Aufführung anders geurtheilt und gehandelt haben würden als die Dramaturgen und Theaterdirectoren jener Zeit, möchte ich sehr bezweifeln. Durch die Thatsache des großen Erfolges wird der „Faust" noch immer kein Drama. Die Incongruenz seiner Bühnengestalt mit seinem tiefen philosophischen und menschlichen Kern ist nicht wegzuschaffen, und wenn wir auch eine stattliche Reihe berühmter Gretchen und Mephistos besitzen, so ist doch gerade die Persönlichkeit, in der

sich die Idee des Gedichtes ausgestaltet und um derentwillen alle anderen da sind, Faust selbst, auf der Bühne noch nie zu ausreichender Verkörperung gelangt. Daß das Publikum willig über diesen Grundmangel hinwegsehen würde, konnte auch das größte dramaturgische Talent nicht ahnen. Aber wir werden nicht umhin können, von dieser Thatsache zu lernen und die Ueberzeugung zu befestigen, daß bei aller Nothwendigkeit einer strengen Formenzucht im Sinne Lessings und Schillers doch die Zügel für das deutsche Drama nicht zu kurz gegriffen werden dürfen, und daß in dieser Hingabe der Hörer an eine Dichtung, wie sie tiefer nicht gedacht werden kann, in den Räumen des Theaters ein wundervolles Gegengewicht gegen die Verknöcherung und Schablone liegt. In solchen Werken, an solchen Bühnentagen dehnt sich gleichsam die Brust des Dramas, zersprengt die engen Hüllen und schöpft für eine neue, rüstige Wanderung Athem.

Neuerdings ist nun zu diesem Experiment, das für uns jetzt keins mehr ist, ein anderes gekommen, das nie aufhören wird eins zu bleiben: die Aufführung des zweiten Theiles. Ich bemerke ausdrücklich, daß ich das Experimentelle nicht in den zwei, drei oder vier Abenden, die die jetzt beliebten Aufführungen beider Theile erfordern, in der Nachahmung der sog. Mysterienbühne oder dergl. erblicke, nicht in dem Seltenen und den Bann des gewöhnlichen Theaterabends Sprengenden des Ereignisses — ich würde einer zusammenhängenden Aufführung der „Wallensteintrilogie“ gewiß, der beiden Oedipusdramen des Sophokles und einer unverkürzten Darstellung des „Don Carlos“ vielleicht das Wort reden — aber ich kann mich nicht dazu verstehen, einer bloßen Seltenheit, die weder theatralischen noch dramatischen Nutzen schafft und die bei vereinzelten Momenten großer künstlerischer Erhebung im Ganzen doch nur den Reiz des Sonderbaren, vermischt mit einem unfruchtbaren literarischen Interesse, darbietet, zu Gefallen zu sprechen. Man braucht, um diese Behauptung aufzustellen, nicht zu denen zu gehören, die den zweiten Theil auch als Gedicht nach Vischer'scher Art verketzern („Faust, der Tragödie dritter Theil, von Deutobold Symbolizetti Allegiorowitsch Mystifizinsky“). Man nimmt sich im Gegentheil damit gerade

des Gedichtes an, das trotz aller Dunkelheiten und Trockenheiten doch eine Fülle tiefer Weisheit und Poesie enthält, zumeist aber in eine Form gegossen, die aller Realität entbehrt, oder in Gestalten verkörpert, denen man auf der Bühne wiederum ihre symbolische Bedeutung, die wichtiger ist als ihre Erscheinung, nicht ansieht. Der kleine Gewinn, daß die Handlung des zweiten Theils uns durch die Aufführung in großen und groben Zügen, deutlicher als beim Lesen, entgegentritt, daß die Beziehungen einzelner Scenen zu den Parallelscenen des ersten Theils augenfälliger werden und daß zwei oder drei Scenen uns lediglich durch ihre Realität, also auch durch die Anschauung ergreifen, wird durch den Nachtheil aufgewogen, daß das Uebrige, wenn es nicht langweilt, uns nur opernhaft anmuthet und von der Größe der Goetheschen Poesie uns nicht entfernt eine Vorstellung verschafft. Es sei versucht, in dieser Beziehung das Wahre vom Falschen, das Echte vom Unechten, das Nützliche vom Unnützen zu scheiden.

Was eine Aufführung des zweiten Theils empfiehlt, ist der Gedanke, daß einzelne Partieen des ersten und vor Allem die Voraussetzung der ganzen Handlung, die Wette im Himmel, es verbieten, in dem „Her zu mir" ein wirkliches Ende zu erblicken; was ihr widerspricht, ist die Ausführung, die bis auf wenige Stellen der des ersten Theils völlig entgegengesetzt ist: diese ist durchweg lebensvoll und sinnlich, jene überwiegend allegorisch und blutlos. Trotz des ersten übrigens selbstverständlichen Zugeständnisses ist damit aber keineswegs gesagt, daß gegen die Einzelaufführung des ersten Theils auch nur ein einziger Grund wirklich gebieterisch spräche. Denn den Prolog im Himmel pflegt man, trotz des Bremer Stadttheaters, das ihn 1856 zuerst auf die Bühne brachte, nicht mit aufzuführen, wenn man sich allein auf den ersten Theil beschränkt. Thäte man es, dann könnte man allerdings mit der Kerkerscene nicht schließen. Denn abgesehen davon, daß der Herr in dem aleatorischen Vertrag mit dem Satan unmöglich unterliegen darf, daß die tröstliche Hoffnung, daß Faust aus dem Labyrinth seiner Zweifel und Sorgen „in die Klarheit geführt werde", sich unbedingt erfüllen muß,

wenn das Aufgebot Gottes und der himmlischen Heerschaaren nicht der reine Hohn sein soll, entwickelt sich in diesem Prolog auch die leuchtende Idee des Dichters, daß auch das Böse nur ein organisches und nothwendiges Glied des großen Weltganzen ist, daß es wohl eine Zerstörung, aber keine Vernichtung giebt. Mephistopheles darf vor dem Throne der Allmacht erscheinen; er ist aus dem Himmel nicht für immer verbannt.

„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh,
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

Selbst das Böse steht also im Dienst des großen göttlichen Gesetzes. Wenn uns Goethe auch über die Consequenz, daß es dann folgerichtig auch keine Hölle geben dürfte, hinwegtäuscht, so nährt er doch den Gedanken, daß dem leidenschaftlichen Suchen der Wahrheit, wenn es auch sündliche Wege einschlägt, keine Verdammniß folgen könne, so machtvoll in uns, daß wir, einmal mit ihm vertraut geworden, ihn nicht aufgeben können. Dann allerdings würde uns Fausts Höllenfahrt, die sich in dem „Her zu mir" zu erfüllen scheint, verstimmen, wir würden nach dem Schluß verlangen und ihn vielleicht im zweiten Theil finden. Dies Bedürfniß ist aber sicherlich nicht vorhanden, wenn der „Prolog im Himmel" mit dem ersten Theil nicht verbunden wird. Das Interesse, das wir an dem Faust der ersten Acte nehmen, wird mit dem ersten Erscheinen Gretchens auf diese übertragen. Sie wird jetzt die Heldin. Unter dem furchtbaren Eindruck ihres herzzerreißenden Wahnsinns, des ganzen Jammers, den der Leichtsinn rascher Verliebtheit über ihr junges Leben und ihr Haus gebracht, bei der tiefen und innigen Sympathie, mit der unser Herz für sie erfüllt ist, erscheint uns Fausts Untergang fast wie die gerechte Sühne seines Frevels. Wir interessiren uns in diesem Augenblick nicht so warm für ihn, daß wir ihn bedauern könnten. Gewiß wird dem feinen Gefühl damit nicht vollauf Genüge gethan — aber hätte sich der erste Theil wirklich so lange selbstständig auf den deutschen Theatern erhalten können (volle sechzig Jahre, und er wird es noch länger!) wenn dieser Schluß das Publikum ab-

gestoßen hätte? Einen Vergleich schließen muß der poetische Sinn doch einmal, bei jeder Darstellung des Faust, so oder so, und diese Entbehrung ist noch lange nicht die schlimmste. Sollte aber Jemand anführen, Mephistopheles' Worte:

„Wir seh'n die kleine, dann die große Welt.
Mit welcher Freude, welchem Nutzen
Wirst du den Cursum durchschmarutzen",

die doch im ersten Theil enthalten sind, deuteten gleichfalls auf den zweiten Theil, so ist das ja richtig. Die kleine Welt ist der Keller in Leipzig, die bürgerliche Sphäre Gretchens und der Ihrigen — die große öffnet sich dem Helden mit der kaiserlichen Pfalz, ihren Festen und ihrer Politik, mit dem Kriege und der Urbarmachung des Bodens, mit dem der junge Monarch im zweiten Theil den siegreichen Feldherrn belehnt. Aber abgesehen davon, daß diese Worte, weil sie der Schülerscene folgen, die für den Mephistopheles einen beliebten dankbaren Abschluß abgiebt, fast immer gestrichen werden — würden sie nicht bei der Aufführung, wenn sie gesprochen würden, unbeachtet verhallen? oder würde wirklich Jemand aus ihnen das Verlangen ableiten, nun auch den zweiten Theil zu sehen? Hierbei ist, wie kaum mehr betont zu werden braucht, immer von dem Faust als „Bühnenstück" die Rede — daß die „Dichtung" sich dabei nicht begnügen kann, ist ein ander Ding. Und von dieser jetzt.

Der Faust des ersten Theils ist nicht nur „der" Mensch, eine Personification der Gattung, als welche er im zweiten Theil, im Lichte der Goetheschen Natur- und Weltanschauung, mehr und mehr erscheint, sondern er ist auch „ein" Mensch, ein individuelles, eignes Geschöpf. Mit genialem Griff hatte Goethe die alte Sage erfaßt, erweitert und idealisirt. Der Doctor Faust der Reformationszeit, dessen das Volksbuch vom Jahre 1587 zuerst gedenkt, der „weitbeschreyte Zauberer und Schwarzkünstler", war wenig mehr als ein gieriger Genußmensch, der um irdischer Vortheile willen seiner Seelen Seligkeit ohne sonderliche Scrupel verschwor. Erst allmählich vertiefte sich in den späteren erzählenden und dramatischen Behandlungen der Vorwurf. Der Wissensdurst wurde nun zum Ausgang von Fausts wilder Glücksjagd.

Das von Simrock nach den Manuscripten der Schütz- und Dreherschen Gesellschaft, die zu Anfang dieses Jahrhunderts mit ihrem Marionettentheater herumreiste und noch in den zwanziger Jahren in Berlin den „Faust“ aufführte, hergestellte Puppenspiel, ein Abklatsch des verloren gegangenen Volksschauspiels, geht schon mehr auf den Grund. Etwas wie das Goethesche:

„Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen“

spricht aus seinem ersten, dem Goetheschen unverkennbar ähnlichen Monolog:

„So weit hab' ich's nun mit Gelehrsamkeit gebracht,
Daß ich allerorten werd' ausgelacht,
Alle Bücher durchstöbert von vorne bis hinten
Und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.
Jurisprudenz, Medicin, Alles umsunst,
Kein Heil als in der negromantischen Kunst.
Was half mir das Studium der Theologie?
Meine durchwachten Nächte, wer bezahlt mir die?
Keinen heilen Rock hab' ich mehr am Leibe
Und weiß vor Schulden nicht wo ich bleibe.
Ich muß mich mit der Hölle verbünden
Die verborgenen Tiefen der Natur zu ergründen.
Aber um die Geister zu citiren
Muß ich mich in der Magie informiren.“

Fausts bange Stunden, deren auch das Volksbuch gedenkt, erklären sich jetzt nicht allein nur aus seiner Furcht vor dem Tode und dem höllischen Feuer: das Gewissen regt sich, die Stimmen zur Rechten und zur Linken melden sich, seine Reue findet sogar Thränen, schluchzend sinkt er vor dem Madonnenbilde nieder: „Dank dir, Mutter des Heilands! Ich bin erlöst, bin gerettet!“ Trotz Allem fordert der Pact sein tragisches Recht. „In Ewigkeit bist du verdammt!“ ruft die Stimme des Gerichts dem Sünder zu — und die Höllenfahrt schließt das verlorene Leben. Dieser Fassung folgt auch Shakespeares Zeitgenosse Marlowe, dessen regelloser, fragmentarischer Art zu concipiren und zu componiren es im Uebrigen versagt blieb, den Stoff ganz zu bezwingen und zu läutern. Es ist, als wäre die Bedeutung, die ihm innewohnt, in ihrer Allgemeingültigkeit nur erst dumpf geahnt worden. Lessing

ſpielte den Fauſtiſchen Kampf, ſoweit die wenigen erhaltenen Reſte ſeiner, tragiſcher Weiſe verloren gegangenen Dichtung, mit der er einen Kampf gegen Goethe und die Stürmer und Dränger führen wollte, ein Urtheil geſtatten, auf das Gebiet des Verſtändigen und Geiſtreichen hinüber, der Maler Müller auf das einer zügelloſen Phantaſtik. Erſt Goethe hob den ganzen Reichthum der Sage, und wie intereſſant immer die Poeten nach ihm (Lenau, Grabbe, Bechſtein u. A.) die Aufgabe gefärbt und gelöſt, wie Viele ſie noch zu löſen verſuchen werden — univerſeller und zugleich poetiſch reifer als bei ihm läßt ſich ihre Bewältigung für uns nicht denken. Und wie erſcheint uns die heilige Liebe, die Goethe dieſem ſeinem großen Werk, ſeinem „Hauptgeſchäft", ſein ganzes, langes, reiches Leben hindurch zuwandte, doppelt theuer, wie verehrungswürdig die dichteriſche Läuterung und Erhebung, die der Stoff unter ſeinen Händen im langſamen Werdeproceß erfuhr, jetzt, da wir außer dem 1790 veröffentlichten Fragment das Glück haben, auch den Ur-Fauſt, die erſte Niederſchrift Goethes, die Frucht der Jahre 1773 bis 1775, in der Göchhauſenſchen Copie zu beſitzen, die von Erich Schmidt herausgegeben (Weimar, Böhlau, 1887) und hiſtoriſch wie äſthetiſch gleich trefflich gewürdigt iſt!

Das Titanenthum des Goetheſchen Fauſt iſt das idealſte der Welt. Er will *erkennen*, nur erkennen. Er hat die ſchönen Glaubenshoffnungen ſeiner erſten Jugendjahre geopfert, aber er fühlt ſich nicht reicher und beglückter. Je weiter er dringt, deſto öder wird das Feld vor ihm. „Mit Hebeln und mit Schrauben" läßt ſich die Natur das große Geheimniß des Woher? und Wohin?, des Werdens und Vergehens nicht abzwingen. Es wäre vielleicht ein Glück für ihn, wenn ſeine forſchende Begierde die der Pedanten vom Schlage des Wagner wäre, die in herztödtender Kleinlichkeit über dem Wühlen in Einzelheiten den Blick auf das Ganze verlieren. Aber je heißer ihn die Quellen der Empfindung durchrinnen, je mehr er ſich müht, *durch* das Studium des Beſonderen zum Allgemeinen vorzudringen, deſto mehr ergrimmt ihn das beſchämende Eingeſtändniß, ſich dem Nichts gegenüber zu ſehen. Könnte er in dem Gedanken, ein Glied der un-

endlichen Kette der Dinge zu sein, im großen All, in Gott zu leben, glücklich sein, er würde den fruchtlosen Verzweiflungskampf aufgeben — aber er ist zu sehr Titan, um sich in dieser demüthigen Unterordnung gefallen zu können. Mit Gott will er leben, seinen Himmel erobern, ihm ein kühnes, begeistertes „Wie nah' fühl' ich mich dir" zurufen. Von der Wissenschaft verlassen, wendet er sich der Magie zu, in dem thörichten Glauben, dem höchsten Wesen gewissermaßen einen Streich spielen zu können, indem er sich der dienenden Kräfte versichert, mit denen der Schöpfer arbeitet, um mit ihrer Hülfe zum Ziele zu gelangen. Er sieht die stillwaltenden Genien, die die schwebenden Welten im Gleichgewicht halten — aber das „junge heil'ge Lebensglück" dieses Anblicks vermag seine Verzweiflung nur noch zu steigern. „Welch' Schauspiel!" ruft er in Verzückung aus, um sofort in die Klage zurückzufallen „Aber ach! ein Schauspiel nur!" Da beschwört er die Vereinigung der elementaren Kräfte, den Erdgeist, der ihm in Sturm und Wetterschlag erscheint, dessen großartiges Nahen ihn wie der Gruß verwandten Geistes durchschauert — und gerade von diesem muß er das vernichtende Wort hören „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" Welche Verblendung aber auch, nicht einzusehen, daß auch die Elemente nur Ausflüsse der höchsten Schöpfergewalt sind, die nur die Thorheit von dem Gesetz, nach dem sie wirken müssen, abtrünnig zu machen und gegen die Gottheit ins Treffen zu führen versuchen kann. Die Abweisung durch den Erdgeist wird für ihn entscheidend. Vergebens hält ihn das Aufdämmern eines ersten jugendlichen Gefühls von einem „letzten ernsten Schritt" zurück. An Stelle der physischen wählt er die moralische Zerstörung. Dieser seelische Proceß ist unvergleichlich tief und wahr. Ist doch der Weg durch die Skeptik, durch das Heraufbeschwören der Geistergewalten, den Entschluß zum Selbstmord bis zur Versöhnung mit dem Dasein, den wir in dieser kurzen Spanne Zeit zurücklegen, der Abriß eines ganzen Lebens, ein Symbol der Kämpfe, die bestanden und bestehen werden, so lange es eine Creatur giebt. Der Ueberdruß am Dasein, die Sehnsucht nach dem Nichts! und dann doch wieder die Gewohnheit, die uns ans Leben kettet. „Erinn'rung hält

mich nun mit kindlichem Gefühle vom letzten, ernsten Schritt zurück!" — „Und doch! an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt, ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben!" Wie aber die Gewohnheit fast immer die Feindin des Guten und Großen, so stellt sie sich auch hier, mit so lieblichem Kinderantlitz sie auftritt, dem Faust hindernd in den Weg. Sie kettet ihn ans Dasein — aber wozu? Er stellt den Giftbecher nur zurück, um sich an demselben Ostertage, der die süßesten Jugenderinnerungen in ihm weckt, dem Bösen zu ergeben!

Man beachte aber, wie dieser Pact, der die entscheidende Wendung in Fausts Leben bringt, zugleich das ganze Weh seines Herzens und den im Innersten unverändert gebliebenen Idealismus seiner Natur aufdeckt. Der Faust des Volksbuches und des Puppenspiels führt trotz einiger titanischer Anwandlungen ein „säuisch und epikuräisch Leben", mit vollen Segeln steuert er der gemeinen flüchtigen Freude nach; der Faust der Goetheschen Dichtung lehnt alle Verlockungen des Mephistopheles mit ernstem Kopfschütteln ab. „Was kannst Du armer Teufel geben?" Nicht um des Genusses willen sucht er den Genuß — weiß er doch zu gut, daß er ihn nie wird befriedigen können.

„Du höreſt ja, von Freud' iſt nicht die Rede.
Dem Taumel weih ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Buſen, der vom Wiſſensdrang geheilt iſt,
Soll keinen Schmerzen künftig ſich verſchließen,
Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt,
Will ich in meinem innern Selbſt genießen,
Mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen,
Und ſo mein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitern,
Und wie ſie ſelbſt am End' auch ich zerſcheitern."

Das iſt derſelbe Fauſt, der ſich durch alle Facultäten gearbeitet, der den Todestropfen an die Lippen geſetzt, „und wär' es mit Gefahr ins Nichts dahinzufließen", der alte Himmelsſtürmer, dem, wie Mephiſtopheles ſich ausdrückt, auch ſpäter in ſeiner jugendlichen Metamorphoſe der „Doctor noch im Leib ſteckt". Indem er ſich anſchickt, das höhere Weſen in ſich zu vernichten, erkennt

er es nur in seiner ganzen Macht an. Je mehr er sich betäubt, desto reiner stellt es sich in ihm dar. Das schale Treiben der Studenten ist ihm zuwider, der Quark der Hexenküche ekelt ihn an. In das Glück, das ihm Gretchens Liebe darbringt, mischen sich die bitteren Anklagen der Reue. Unfähig, in der friedlichen Genügsamkeit ihrer Existenz Heil und Rettung zu finden, verfolgt ihn der Fluch seiner Ruhelosigkeit: er kann sie nur vernichten, sie der Mutter und dem Bruder, die durch seine Schuld starben, in den Tod nachschicken. Mit dem furchtbaren Aufschrei der Geliebten „Mir grauts vor dir" scheinen sich alle guten Gewalten gegen ihn zu kehren — er dünkt uns verloren zu sein.

Alles, was für den Dichter zur dramatischen Ausführung dieses Ideengehaltes erforderlich war, athmet das echteste, sinnlichste Leben, wie der Held selbst. Auch die über- und unterirdischen Mächte, deren er zur Förderung des seelischen Processes im Faust bedarf, haben so viel Substanz, wie sie dramatische Personen haben müssen. Man gehe sie einzeln durch, und man wird keine finden, die eine blasse Gedankenschöpfung wäre. Sie *bedeuten* wohl mehr als bloße Individuen, sie sind symbolisch verstanden oder doch verstehbar, aber sie sind nicht erst für den Gedanken mühsam *erfunden*. Mephistopheles, die Hexen und Hexenwesen der Küche und der Walpurgisnacht sind vollkommen concrete Geschöpfe, die der Phantasie, ich möchte sagen, der Anschauung unseres Volkes vertraut sind, und auch der Erdgeist ist keine Abstraction, sondern vielmehr — man gestatte den Ausdruck — eine „Concretion". Wie es Goethes echte künstlerische Art ist, hat er bei ihrer Schöpfung nicht für ein Allgemeines das Besondere gesucht, sondern er hat das vorhandene Besondere zu allgemeinerer, symbolischer Bedeutung erhoben. Auch auf den Herrgott und die Erzengel paßt diese Behauptung. Wir haben eben durchweg, auch in den außerirdischen Personen, Charaktere, aber keine bloßen Begriffe vor uns. Nur diese Leiblichkeit aller Figuren des ersten Theils (mit alleiniger Ausnahme des ganz ungehöriger Weise von dem Dichter dem Ganzen als Intermezzo eingeschobenen Walpurgisnachttraumes „Oberons und Titanias goldene Hochzeit") verleiht ihnen aber auch die Qualität wahrhaft

dramatiſcher Perſonen und rechtfertigt und erklärt den mächtigen Erfolg, den ſie auf der Bühne erzielen.

Die nähere Prüfung wird dies bis ins Détail beſtätigen. Die akademiſchen Bürger ſind eben ſo meiſterliche Charakterköpfe wie der Städterſchwarm, der ſich von der Oſterſonne gelockt zum Thor hinausdrängt, wie Gretchen und ihre Umgebung. Welch' prächtiges Portrait iſt nicht dieſer Wagner, das erſte menſchliche Weſen, das ſich neben dem Helden zeigt! Man darf ihn nur nicht als alten, bald ergrauenden Pedanten darſtellen. Wagner iſt, obwohl er in dem Göchhauſenſchen Manuſcript „Magiſter" genannt wird, Fauſts Famulus. Das Inſtitut der Famuli exiſtirt an einigen Univerſitäten, z. B. in Leipzig, noch jetzt. Es ſind meiſtens junge, ärmere Studenten, die den Profeſſoren zugeordnet ſind, ihnen Dienſte wie den Anſchlag der Collegien am ſchwarzen Brett, die Benachrichtigung der Hörer im Fall einer Verhinderung u. ſ. w. leiſten und dafür, wenn ſie nicht ein Honorar oder ihren Lebensunterhalt dafür beziehen, die Vergünſtigung des unentgeltlichen Beſuchs der Collegien und dergleichen genießen. Zur Zeit Fauſt's, der als Docent im Univerſitätsgebäude ſelbſt wohnt, war der Famulus dem Profeſſor vollſtändig attachirt; er war ſein Amanuenſis und wohnte, wie ſein Meiſter, mitten zwiſchen den Hörſälen. Ein ſolcher Famulus iſt Wagner, der wohlbemerkt im zweiten Theile erſt Doctor und einer der Gelehrteſten der Erde wird. Bedenkt man nun noch, in wie jungem Alter manchmal die Studirenden des Mittelalters und der Reformationszeit promovirten, ſo iſt die Theatertradition, den Wagner als alternden Mann zu geben, erſt recht unbegreiflich. Jedes Wort aus ſeinem Munde, das begierige, doch immer beſcheidene Fragen deutet darauf hin. „Und eh' man nur den halben Weg erreicht, muß wohl ein armer Teufel ſterben." Dabei denkt er an ſich. Wäre er fertig, er würde ſich hüten, ſich von Fauſt Raths zu erholen. Erſt im zweiten Theil iſt er, „der zarteſte gelehrter Männer", wie er genannt wird, abgeſchloſſen, und wie viel ſelbſtbewußter iſt nun auch ſein Ton! Der Wagner unſerer Theater ſieht wie ein anſtudirter Pedell aus, und von ſolcher Halbgelehrſamkeit iſt der

Wagner Goethes himmelweit entfernt. Auch ist der trockene Ton, das Schleichende, Hüstelnde bei dem jungen Menschen viel einschneidender und komischer als bei dem alten. Der Schmächtigkeit seines Baues und seiner Stimme entspricht die Art, wie er seinen Herrn und Meister ausholt. Er hatte sicherlich die Absicht, sich breit zu setzen, um mit dem Herrn Doctor womöglich immer fort zu wachen. Faust weicht ihm ungehalten aus, mit kurzen, herben Antworten, allein der Unermüdliche findet immer wieder ein neues Thema und bringt es bescheiden aufs Tapet. („Allein der Vortrag macht des Redners Glück" — „Verzeiht, es ist ein groß Ergötzen, Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen" — „Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist" —.) Dies Alles fragt er sitzend. Wäre er stehen geblieben, so fände er schon von selbst den Ton des beharrlichen Zuwartens nicht, das sorgfältig Fragende, das seine Wißbegierde bedingt, und Faust seinerseits hätte weniger Grund zu seinem ablehnenden Betragen. Auch nicht der leiseste Strich fehlt dem Bilde, das seit jener Zeit für immer der classische Typus übergelehrter Pedanterie geworden ist.

Wie köstlich heben sich aus dem Gewimmel des Spazierganges die einzelnen Gestalten heraus: die Handwerksburschen, die Studenten, die Bürgerstöchter und Mägde. Der junge Fuchs, der sich im zweiten Theil so trefflich zum Jünger Fichtes entwickelt hat, die Kneipgenies aus Auerbachs Keller, die ehrliche kurzangebundene Soldatennatur des Valentin, die geschäftige Kupplerin Marthe: lauter vollendete Schöpfungen der reifsten Kunst des Dichters. Ihre Krone aber ist Gretchen. Sie ist das herrlichste Beispiel, wie sich bei Goethe gerade in einem weiblichen Charakter das rein Individuelle zu schönster Allgemeingültigkeit steigert. Sein eigenthümliches in den Gesprächen mit Eckermann (II., 41) aufbewahrtes Wort, die Idee der Weiblichkeit sei ihm angeboren und nicht aus der Erfahrung abgeleitet, wird überhell im Anschauen einer solchen Gestalt. Es ist eben etwas so ganz das Individuelle Ueberragendes, Typisches darin, das Weibliche selbst, ohne daß dies jemals doch der besonderen individuellen Begrenzung entbehrte: ein Räthsel, scheinbar ein Widerspruch,

aber von der höchsten Kunst durch die That gelöst. Goethes Männergestalten bleiben fast immer nur subjectiv, sie tragen zu viel von ihrem Schöpfer an sich — und diese Verwandtschaft wird ihnen fast immer gefährlich — in seinen Frauen aber findet der wunderbarste Ausgleich des Realen mit dem Idealen statt. So sehr wird dies allgemein empfunden, daß die schwärmerische Begeisterung, besonders der Frauen, in Gretchen wohl gar ein weibliches Muster erblickt, das zu sein sie doch (glücklicherweise!) nicht beansprucht. Sie ist ein einfaches Bürgermädchen, „sitt- und tugendreich", aber doch auch „etwas schnippisch zugleich", sie hat ihr naives Gefallen am Putz, sie ist leicht bereit, der Mutter „was vor zu machen", sie sorgt sich in frommer Befangenheit um des geliebten Mannes Seelenheil; sie hat mit ihren Gespielinnen über jeden Fehltritt einer Anderen tapfer geschmält — und doch fällt sie selbst leicht, sie findet Mittel und Wege die Ihren zu täuschen, ihr Kindchen ertränkt sie im Teich. Es ist nichts Außerordentliches in ihr und ihrem Schicksal — aber jede kleinste Regung ihres Wesens quillt aus dem Born der Weibesnatur, Alles an ihr ist so ganz Weib, so ganz die Seele des Weibes: die Liebe, daß man den Eindruck gewinnt, als sei hier das Geschlecht selbst in einer herrlichen Idealfigur personificirt. Wie eigen geartet aber Gretchen ist, sieht man besonders deutlich, wenn man sie neben eine andere nicht minder meisterliche Schöpfung, Clärchen, stellt. In dieser drängt Alles zu knabenhafter, mannhafter That und Opferung: Gretchens Liebe schmiegt sich stumm mit geschlossenen Augen an, sie denkt nicht, sie handelt nicht, sie giebt sich nur hin, sie versinkt in dem Geliebten. Sie kennt nichts Anderes als ihn.

„Sein hoher Gang,
Seine edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt" —

sie fühlt in ihrer Liebe nicht, daß es neben dieser ihrer Welt noch eine andere giebt. Ein Gefühl aber lebt in ihr unauslöschlich, und selbst die höchsten Seligkeiten des Genießens vermögen es in ihr nicht zu ertödten: das der Welt über der

Erde. Clärchen umfaßt ihr Glück mit herzhafter Sinnlichkeit. Sie denkt nicht darüber hinaus. Sie will Nichts von moralischen und religiösen Scrupeln, Nichts von Bedenken hören. Als ihr Leben seinen Gehalt verloren hat, wirft sie es ohne Zagen weg. Ganz anders Gretchen. Wie in dem stillen reinlichen Hauswesen, das ihre Hand leitet, und dessen Schilderung in ihrem Zimmer (Fausts Monolog „Willkommen, süßer Dämmerschein") und in der Gartenscene zu den schönsten Perlen der Dichtung gehört, so kommt auch in ihrem zweifelfreien Glauben an die Heiligkeit der kirchlichen Einrichtungen ihr bürgerliches Deutschthum lieblich zu Tage. Sie steht unter dem Bann der „Sitte", die auch das religiöse Gefühl in ihr gepflegt hat. Sie empfindet „sittlich", auch als sie sich dem Geliebten schon hingegeben. Wie sie früher ein Recht zu haben glaubte, die Gefallenen zu verlästern, so beugt sie sich nun selbst mit tiefverwundeter, schuldbeladener Seele dem über sie hereinbrechenden Unheil. Nur zaghaft versucht sie dem wasserschöpfenden Mädchen ihr Mitleid mit dem armen, verlassenen Bärbelchen zu zeigen, ganz zaghaft nur; sie vermag nicht der Anklägerin Unrecht zu geben. Sie fühlt, daß ihr Geschick ein tragisches ist, daß

„Alles, was sie dazu trieb,
Ach, war so gut, ach, war so lieb,"

aber sie denkt nicht daran, sich zu entschuldigen; „ich bin nun selbst der Sünde bloß!" — damit verurtheilt sie sich. Selbst von dem Geliebten trennt sie das Heilige, dem sie die Kniee gebeugt, dem sie gebüßt und gesühnt; ihr moralischer Instinct leitet sie selbst im Dunkel des Wahnsinns. Das „Mir graut's vor dir" wäre in Clärchens Munde ganz undenkbar — Gretchens Laufbahn schließt es auf das Vollkommenste ab.

Ebenso so bewunderungswürdig wie das Menschliche ist das Magische des ersten Theils. Kein Teufel in der Literatur nimmt es mit dem Mephistopheles auf. Der Geist, der stets verneint, der „Schalk", d. h. der Anstifter alles Truges und aller Sünde, „der stets das Böse will und stets das Gute schafft", ist mit dem machtvollen Dämon der Zerstörung und zugleich mit dem gemüthlichen Teufel des Volkshumors zu einem genialen Ganzen ver-

ſchmolzen. Es iſt inſofern nicht ganz richtig, daß der Herr im „Prolog im Himmel“ den Mephiſtopheles in Gegenſatz zu andern „Geiſtern, die verneinen“, bringt, als dieſer ſpäterhin ſein Programm gewiſſermaßen erweitert. An ſich wäre es zwar denkbar, daß das Anſtiften zum Böſen als eine Miſſion der Geiſter der Verneinung gelte und daß für dies hölliſche Revier ein eigener Miniſter, eben Mephiſtopheles, beſtellt ſei. Auch die verheerenden Naturgewalten, auch Peſt und Seuchen, auch das Häßliche, welches der Schönheit den Sieg ſtreitig macht, wären Kräfte der Verneinung. Man könnte ſich den „Schalk“ etwa nur als den Gelegenheitsmacher der Sünde und außer ihm noch ein ganzes Heer von Dämonen denken, ſo viel es Laſter und ſündliche Gedanken giebt. Man könnte! aber zu einer ſolchen Unterſcheidung ſehen wir uns im Verlauf der Dichtung nicht mehr veranlaßt, denn Mephiſtopheles iſt Alles in Allem. Wie er körperlich bald in dieſer, bald in jener Geſtalt erſcheint, ſo kehrt er auch geiſtig bald dieſe, bald jene Seite ſeines Weſens heraus. Er bezeichnet ſein Element als die „Sünde, Zerſtörung, kurz das Böſe“. Er iſt nicht ein Teufel, ſondern der Teufel; den „alten Satansmeiſter“ nennen ihn die Engel in der Schlußſcene des zweiten Theils. Die Vernichtung in der Natur iſt ſein Werk.

„Was ſich dem Nichts entgegen ſtellt,
Das Etwas, dieſe plumpe Welt,
So viel als ich ſchon unternommen,
Ich wußte nicht, ihr beizukommen
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand —
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land.
Und dem verdammten Zeug, der Thier- und Menſchenbrut,
Dem iſt nun gar Nichts anzuhaben.
Wie viele hab' ich ſchon begraben!
Und immer circulirt ein neues, friſches Blut.
So geht es fort, man möchte raſend werden.“

Das Häßliche iſt ſein Element. Er herrſcht im Reich der Gemeinheit. Er iſt der Meiſter der ſcheußlichen Hexen, deren viehiſchen Cult er in der Walpurgisnacht huldreich entgegennimmt. Er iſt die Ironie, die jeder Illuſion ihre Kehrſeite zeigt, die Alles bewitzelt und beſpöttelt. Vor dem Herrn, vor dem es

keine Lüge giebt, erscheint er in seiner Satansmaske, dem Spaziergänger trottet er als Pudel vorauf, dem Doctor erscheint er als fahrender Scholast, dem verjüngten, in die Welt hinausfahrenden Faust als edler Junker, der Junker Hans der Volkssage, im rothen Kleid, mit der Hahnenfeder am Hut; dem unverdorbenen Schüler träufelt er das süße Gift in der Maske des Professors ins Herz, der Marthe plaudert er von ihrem Mann, den Studenten singt er ein Schelmenlied. Im zweiten Theil umlauert er den Faust in immer wechselnder Erscheinung: als Narr, als Phorkyas, als Schiffspatron. So ist er Allen Alles, stets das Böse, aber für einen Jeden in der ihm taugenden Gestalt. Der Spott ist ihm unentbehrlich. Er muß nun einmal mit den Menschen leben. Wie könnte er also die Verneinung ernsthaft treiben? Er muß sich verstellen, fremde Mienen borgen — seine Natur aber kann er nicht verläugnen: sie entlädt sich in der Ironie, im Humor. Aber auch diese Hülle läßt er fallen, wo er ihrer nicht bedarf. In dem kurzen Monolog „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft" zeigen sich die unverfälschten Satanszüge. In der gewaltigen Prosascene „Im Elend! Verzweifelnd" ist es, als wüchsen ihm riesige dunkle Flügel, als erhöbe er sich über Menschenmaß, unheimlich, beängstigend. Ganz ebenso wirkt sein Erscheinen im Kerker. Da giebt es kein Lächeln mehr; die Wange wird bleich vor dem Anblick der siegreichen Hölle.

Dieser fühlbar wirklichen Figur stehen die übrigen Geister (mit wenigen Ausnahmen) zwar nicht an phantastischem glaubwürdigem Leben nach, aber sie lassen sich schwieriger in die theatralische Erscheinung umsetzen. Wenn das Treiben der Hexenküche allenfalls noch darzustellen ist, wie es gedacht ist, so wird die Wüstenei der Walpurgisnacht scenisch immer nur angedeutet werden können. Die literarischen Curiosităten, die in ihr nach dem romantischen Recept, vom Thema abzuschweifen und eine Dichtung durch willkürliche Anspielungen auf die Zeitverhältnisse zu würzen, nicht fehlen (Nicolai als Proktophantasmist), sind für die Aufführung nicht nur entbehrlich, sondern absolut untauglich und daher schonungslos zu entfernen. Daß Goethe mit der Schilderung des Hexensabbaths ein rundes, ausgeführtes, der

Phantasie völlig Genügen schaffendes Bild entworfen, läßt sich wiederum auch nicht sagen. Es kommt zu keiner allgemeinen Orgie — wie bei dem Osterspaziergang schieben sich immer nur einzelne Personen und Gruppen vorüber oder jagen rasch, wie ein Wirbelwind, vorbei. Aber prächtig ist das Herannahen der Hexen und wunderbar anschaulich ergänzt das Epische der Scene, die Schilderung der grotesk-schaurigen Landschaft und des den Gipfel umdrängenden Gewimmels, die Lücken des Dramatischen.

„Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste:
Girren und Brechen der Aeste,
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen;
Im fürchterlich verworrenen Falle,
Uebereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte!
Hörst du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wüthender Zaubergesang."

Wie wäre das mit den Mitteln unserer Theatertechnik auch nur annähernd wiederzugeben!

Nicht anders ist es mit dem Erdgeist und der Erscheinung des schönen Weibes in dem Zauberspiegel der Hexenküche. Fürst Radziwill, dem man u. A. die tüchtige Composition der Osterchöre verdankt, hat auch den Erdgeist singen lassen: eine matte, monotone Weise, die den hinreißenden Worten, die keiner Nachhülfe bedürfen, mehr schadet als nützt, und der K. G. Schröer in seiner kleinen Schrift über die „Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater" nicht das Wort hätte reden sollen! Auf den Theatern, denen diese Version geläufig ist, erscheint dann der Gewaltige auf einem Postament, mönchartig costümirt, und trotz der langen Gewänder, die ihn umwallen, durch sein Menschenantlitz die ganze Nichtigkeit seiner irdischen

Abkunft verrathend. Natürlich macht ein solcher Anblick den Eindruck, den Faust von dem „schrecklichen Gesicht“ empfangen soll, vollständig zu Schanden. Wenn man nicht im Stande ist, ein riesiges Gebild herzustellen, das von weißem Haar und grauen Gewändern umflattert, von Feuerwolken umwallt, in Donner und Sturm erscheinend, das Blut erstarren macht, dann bleibt nur der einzige Ausweg, den Geist gar nicht in Person auftreten, sondern ihn durch Donner, Blitz und Sturm ankündigen und hinter der Scene durch ein Schallrohr sprechen zu lassen. Dem sichtbaren Menschen glauben wir nicht, daß er „am sausenden Webstuhl der Zeit schaffe“ — aber leicht bereitet die Phantasie uns, was wir bedürfen. Wir sehen den Archäus wirken und weben und begreifen das Entsetzen des Titanen, der sich vor der gewaltigen Kraft wie ein Wurm im Staube krümmt. Das hätte u. A. Wilbrandt bedenken sollen, als er in der Wiener Aufführung zwar auf den singenden, aber nicht auf den sichtbaren Erdgeist in rother Beleuchtung verzichtete!

Auch das Spiegelbild der Hexenküche bleibt besser der Phantasie Fausts und der unsrigen überlassen, als daß eine Ballerine in weißer und rother Gaze den Versuch es zu verkörpern macht.

„Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?“

Das kann nur eine Tizianische Venus ohne Kleider und Falten sein. Und welche Theaterdirection würde einen solchen Versuch wagen, welches Publikum würde ihn ertragen? Etwas Anderes ist es schon mit dem seligen kleinen Geisterreigen, der sich ganz gut wenigstens annähernd in Duft und Glanz darstellen ließe. Man dürfte dazu allerdings keine Erwachsenen verwenden, sondern nur Kinder, und diese müßten sehr zierlich mit dem Körper sich leicht und fließend anschmiegenden Gewändern bekleidet sein. In einer weiten sonnigen Landschaft, die sich bis in die Soffitten verlieren könnte, hätten sie gruppirt, nicht als sogenanntes lebendes, d. h. todtes, sondern als mäßig bewegtes Bild zu erscheinen: wir sähen die Lauben,

„wo sich für's Leben,
tief in Gedanken,
Liebende geben",

das Kelterfest, die seligen Inseln, den Tanz auf der Aue; dazu hörten wir die Musik, den jauchzenden Chor — es ist undenkbar, daß ein solches Arrangement, von poetischer Hand geleitet, nicht gefallen und uns eine Vorstellung von der entzückenden Vision geben sollte, die sich dem schlafenden Faust eröffnet.

Ueberseht man nun das Ganze noch einmal im Hinblick auf die Illusion des Sinnlichen, Lebensvollen, die für das Theatralische nothwendig ist, so finden wir kaum eine Lücke. Menschen und Geister beanspruchen vollste Realität. Es sind Wesen, an die wir glauben, sie haben körperliche Existenz.

Wie stellt sich hierzu nun der zweite Theil? Dichterisch war er durchaus nothwendig. Der Faust des Volksbuches durfte der Hölle verfallen, der Faust Goethes mußte sich zur Klarheit durchringen. Der Augenblick hatte noch zu kommen, den er im Gefühl der Befriedigung gebannt wissen wollte; Mephistopheles glaubte ihn damit zu sich herabziehen zu dürfen — für uns bedeutete dieser Moment von vornherein Fausts Erlösung: er, den alles Glück der Sinne nicht befriedigt, konnte nur dann das letzte Wort:

„Verweile doch, du bist so schön!"

rufen, wenn er sich ein Glück erobert, das mit der Sünde Nichts mehr gemein hat. Ginge er dennoch zu Grunde, so wäre sein Ende die grauenvollste Anklage gegen die Schöpfung überhaupt und der schreiendste Widerspruch mit dem wunderbaren Lobpsalm, mit welchem der Prolog im Himmel beginnt:

. . . . . .
„Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag!"

Die Reinigung der Seele Fausts von den Schmerzen der Reue, von dem „erlebten Graus", eine Aufgabe, die nur im Epos durch alle Phasen verfolgt werden könnte, vollzieht sich in der Dichtung in einer einzigen Scene. Faust, der in einsamer Zelle verschmachtete, der sich, in die Welt hinauseilend, sofort mit Schuld befleckte, sucht und findet Ruhe und Genesung in der stillen Ab-

geschiedenheit einer Waldthalidylle. Blumen-Würzgeruch und -Duft umhaucht ihn, die Geister der Quellen und Bäume rauschen ihm Stärkung zu. All' die heilenden Kräfte der ländlichen Natur, deren Segen noch kein verwundetes Herz vergebens angerufen, reichen ihm ihren Mohntrank. In den Elfen erscheinen sie personificirt. Was Monate, Jahre in der Wirklichkeit vielleicht vermögen, bewirkt ihr Zauber vor unseren phantastisch erregten Augen während der Ruhe einer Nacht. Bei Aeolsharfenklängen beginnen sie ihr Wunderwerk. Die vier Vigilien, die „vier Pausen nächtger Weile", von denen Ariel singt, werden zu eben so viel Stationen für Fausts Heilung. Sie verrauschen im Gesange mit Geisterschnelligkeit.

„Wenn sich lau die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen,
Senkt die Dämmerung heran,
Lispelt leise süßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindesruh,
Und den Augen dieses Müden
Schließt des Tages Pforte zu."

Welch' wunderbare Poesie! Der Abenddämmerung folgt die Nacht („Nacht ist schon hereingesunken"), das Morgengrauen („Schon verloschen sind die Stunden"), der helle Tag („Wunsch um Wünsche zu erlangen Schaue nach dem Glanze dort") — und als das Getöse der Sonne, das, wie es den Prolog im Himmel einleitet, auch den zweiten Theil eröffnet, die Elfen in die Felsen, unter's Laub verscheucht, erwacht der unruhige, gehetzte Mann mit neugestärkter Seele. Eine gründliche Wandlung ist mit ihm vorgegangen. Der vermessene Gedanke, Alles erkennen zu wollen, ist von ihm gewichen: der Regenbogen, der ihm über dem Sturz der Wasser erscheint, wird für ihn das tröstliche Symbol, daß das Licht (die Wahrheit) nur dem Himmel gehört, während es sich für unser Auge in vielfach wechselnden Farben bricht. Jenes blendet nur, diese sehen wir mit Beruhigung. Keine dieser Farben ist allein das Licht, erst ihre Vereinigung ist es: keine der irdischen Erscheinungsformen ist allein die Wahrheit, alle vereint sind es. Die Natur, sagt Schiller, ist ein unendlich getheilter Gott,

und in einem seiner gedankentiefen Distichen „Licht und Farbe“ verdeutlicht er das Bild und den Vergleich:

„Wohne, du ewiglich Eines, dort bei dem ewiglich Einen,
Farbe, du wechselnde, komm freundlich zu Menschen herab.“

Ohne daß Goethe es deutlicher als in dieser, von beiden großen Dichtern sehr geliebten und oft variirten Beziehung zum Regenbogen ausspricht, giebt er damit doch der aufmerksamen Betrachtung deutlich genug zu verstehen, daß Faust von dem verderblichen Wahn seines Wissensdranges genesen ist. Jetzt reiht auch er sich in den Ring der Creaturen gelassen ein; jetzt denkt er nicht mehr daran, Gott gleich zu werden, es genügt ihm, eine Farbenbrechung des ewigen Lichtes, ein Atom des göttlichen Ganzen zu sein. Seine Kräfte erhalten eine neue Richtung. Beherrschte ihn im ersten Theil der Erkenntnißwille, so beherrscht ihn fortan der Wille zur That.

Ich halte diese Scene für ein unvergängliches Meisterwerk. Die Art, wie Goethe den psychologischen Proceß hier in die dramatische Form gegossen, ist ganz herrlich. Es fehlt den Elfengestalten Nichts zu poetischem, glaubhaftem Leben. Und doch ist eine theatralische Vorführung dieses „Prologs zum zweiten Theil“, wie man ihn nennen könnte, etwas ganz Ungehöriges, weil der concrete Vorgang Nichts ist gegen das, was er bedeutet. Der symbolische Gehalt entgeht uns, wenn wir die Scene anschauen, völlig. Es bleiben eben nur Elfen übrig, die wie die Theaterelfen des „Oberon“ und des „Sommernachtstraum“ (Choristinnen mit kurzen Gazeröckchen) Jemanden in Schlaf singen. Und würden sie noch so schön und zart verleiblicht: niemals werden sie für unsere Anschauung zu den Heilkräften der Natur, die Fausts wundem Herzen Balsam einträufeln. Bei dem Theatralischen halten wir uns an das, was wir sehen. Wagner läßt in der „Götterdämmerung“ die Nornen das Weltenseil an die Esche knüpfen: für uns bleibt es immer nur ein Seil, aber nicht das Seil der Weltgeschicke; das Seil, das wir sehen, aber nicht das, was es bedeuten soll. Gerade so geht es hier. Was aber gewinnen wir mit dem Anschauen des bloß äußeren Vorganges? Nichts als ein opernhaftes Bild. Wir hören herrliche Worte,

aber ihr sinnvoller entscheidender Bezug zu Fausts Leben geht uns nicht auf.

Uebrigens ist dieser „Prolog", den der sonst so verdienstvolle und so oft das Richtige treffende bekannte Faust-Commentator von Loeper unbegreiflicher Weise „entbehrlich" (!) finden kann, von Eckermann mit den übrigen Scenen des ersten Actes verbunden eingerichtet und am 24. Juni 1856 in Weimar zur Aufführung gebracht, auch mehrfach wiederholt worden. Interessant ist dabei, daß Eckermann den Sprung von der Elfenscene zur Kaiserlichen Pfalz ausfüllen zu müssen glaubte und, zweifelsohne mit Goethes Einverständniß, eine Zwischenscene, einen Dialog zwischen Faust und Mephistopheles dichtete, den Herr von Beaulieu-Marconnay in dem von Ludwig Geiger herausgegebenen „Goethe-Jahrbuch" mittheilt (II. Band 1881). Die Dichtung ist auffallend gut und entschieden goethesk, aber es widerspricht durchaus der Empfindung, daß Mephistopheles in der reinen Atmosphäre des Gebirgsthals erscheinen und Fausts so weihevoll gestärktes Gefühl verletzen darf. Hier *muß* Faust einmal allein sein. Auch wird, wenn die Anknüpfung an die Scenen am Kaiserhofe gesucht und damit die zeitliche Beziehung stärker betont wird, die Elfenscene ihrer hohen symbolischen Bedeutung entkleidet. Wir müssen die Zeit einmal *vergessen* und sie uns nach Belieben zwischen den Elfen und der Kaiserlichen Pfalz so lang denken können, wie wir wollen. Wozu brauchen wir auch Faust seinen Entschluß, den Hof aufzusuchen, äußern zu hören? Sein Erscheinen dort belehrt uns zur Genüge, daß er ihn zur Stätte seiner neuen Wirksamkeit gewählt.

Der Ungunst der Darstellung der Elfenscene hilft übrigens der Eckermannsche Zusatz nicht auf. Allenfalls ist es theatralisch zu loben, daß er die heilkräftige Wirkung des Zaubers in Fausts Worten zusammenfaßt:

„Ich fühle Kraft zu jedem guten Werke. —
Sei das Vergangne hinter mir gethan!
Was ich erduldet, sei vergessen,
Verschmerzet jedes Glück, das ich besessen,
Betret' ich nun die neue höh're Bahn."

Sonst bleibt sie, was sie auf der Bühne sein muß: ein für die Augen nicht viel sagendes Tableau, hinter dem etwas verborgen ist, das wir aber durch die Darstellung nicht erfahren. Goethe fühlte das sehr wohl, als er sich gegen Eckermann dahin äußerte: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist" — eine Berufung, die leider etwas obenhin und unzutreffend ist, insofern in der „Zauberflöte" trotz der mannichfaltigen Ungereimtheiten des Sujets doch ein gewisser, durch sich selbst wirkender dramatischer, musikalisch erst geweihter, Zusammenhang besteht, der als solcher auf das Publikum wirkt, ohne daß man, was die Wenigsten wissen, „höheren", d. h. freimaurerischen Sinn dahinter zu suchen hätte, der eben auch für die Darstellung nicht vorhanden ist, wenn er es überhaupt ist.

Aehnlichen Verwirrungen ist man von nun an auf Schritt und Tritt ausgesetzt. In die realen Verhältnisse spielen fortwährend symbolische und, was dramatisch und theatralisch weit bedenklicher ist, allegorische Anspielungen hinein. Das Leben am kaiserlichen Hof giebt ein buntes, gefälliges Bild, der geistreich arrangirte Maskenzug wirkt theatralisch angenehm unterhaltend. Die Beschwörung der Helena und die Verzückung, in welche der Anblick des Urbildes der classischen Schönheit Faust versetzt, sind von sinnlich wirkender, dramatischer Macht; nicht minder bedeutend ist es, Faust nach dieser Paralyse wieder in dem Moder seines längst verlassenen Studirzimmers zu erblicken. Aber was weiter? Wird der Gedanke, den man aus dem Wust der classischen Walpurgisnacht allenfalls loszulösen vermag, uns durch die Anschauung ihrer wechselnden Bilder wirklich sichtbar? Empfinden wir, daß Faust, der fehlte, als er das Schöne (die Helena) mit dreisten Händen wie etwas Körperliches fassen wollte, und deshalb vernichtet, als es ihm entwich, zusammensank, jetzt das Verlorene dadurch wieder zu erlangen bemüht ist, daß er langsam und stetig bis zu dem Sitz seines Geheimnisses vordringt? Vermag die Erneuerung unserer Bekanntschaft mit dem Schüler des ersten Theils, der jetzt als fertiger Philosoph mit unglaublich kecker Suada

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

in der vortrefflich gelungenen Person des Baccalaureus vor uns erscheint, uns für die mystisch-befremdlichen Räthsel, die uns der Homunculus aufgiebt, vollauf zu entschädigen, und spüren wir, wenn die Phiole des Kleinen am Wagen der Galatea zerschellt, wirklich, daß der Gedanke an der Macht der Liebe zu Schanden wird? Wie nun gar, wenn die an sich so herrlich gemeißelten Helenascenen uns in eine fremde, leblose Welt versetzen, wenn sich die Antike mit der Gothik, das Hellenenthum mit dem Germanenthum paart, wenn Helena und Faust auf diese Weise zu Begriffen entkörpert werden und ihrem wesenlosen Bunde wieder ein Begriffliches, Euphorion, halb Lord Byron, halb seine Romantik und der Philhellenismus entspringt? Hier fehlt alles wahrhaft Dramatische und Theatralische. Nur selten zuckt über die bleichen Züge dieser Schemen der Blitz des Lebens, nur selten pulsirt in ihrer Stimme warmes Blut. Die Einzelheiten dieser Verbindung bleiben dunkel, und wenn Euphorion stirbt, Helena ins Nichts zurückfließt und Faust auf den Wolken ihrer Gewande über den Erdenraum hinweggetragen wird, dann mag nur Wenigen der Einfall kommen, daß man es hier mit etwas mehr als einem schönen Spuk zu thun gehabt hat. Hinterläßt die Scene doch einen stärkeren Eindruck, so ist es, weil sie uns das immer ergreifende Orakelwort „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde" zuruft und weil wir einen eben noch in dreifachem Leben beglückten Menschen nun wieder allein wissen. Daß er, unter dem sittlichenden Einfluß des Schönen abgeklärt ist und nun aufs Neue mit reinerem Erfolge ins öffentliche Leben eingreifen kann, wird uns dadurch jedoch nun und nimmer zum Bewußtsein geführt. Wir wissen es, weil wir die Dichtung und ihre Commentare kennen, weil wir uns ihren Zusammenhang zu ergrübeln versuchten, aber aus dem Bühnendrama „Faust" erführen wir es nie, wenn wir es auch hundert Mal sähen.

Sei es aber. Der große Held hat ein neues Stadium hinter sich. Das Schöne hat ihn geläutert, aber es ist ihm nicht mehr Zweck des Lebens. Er sucht sich praktischere Ziele. Verlangte es ihn früher, das Wohl und Wehe der Welt „auf seinen Busen zu häufen", so treibt es ihn jetzt, seine Kräfte den Menschen

mitzutheilen. Aus dem leidenschaftlichen Nehmer wird ein Geber, aus dem Egoisten ein Liebender, und derselbe Mann, dem die weite Welt zu eng war, findet endlich die seligste Befriedigung darin, die Strecke Landes, die ihm sein Fürst zum Dank für die Besiegung des Gegenkaisers geschenkt, zu entwässern, fruchtbaren Boden zu schaffen und dem Augenblick entgegenzusehen, wo er „auf freiem Grund mit freiem Volke stehen kann". Der Kriegsact ist matt und interesselos, aber der Schluß ist wunderbar groß. Kurz vor seinem Tode schrieb Goethe das Ende seines Helden. Und mit welcher Frische und Erhabenheit zugleich! Der Friede der beiden Alten, der so schmählich vernichtet wird, die grauen Weiber, die grabenden Lemuren, Fausts Tod, das ist Alles vollendet, und auch angeschaut, in seiner unmittelbaren Verständlichkeit von höchster packender Gewalt. Der Hohn der Hölle, die den Vertrag erfüllt glaubt, obwohl der todt Niedersinkende nur ein bedingtes „Zum Augenblicke dürft' ich sagen" gesprochen und die nun von den in ruhigem Glorienschein heranschwebenden, Rosen streuenden Engeln überlistet und vernichtet wird — das bedarf keiner Glossen. Es ist echte, goldene Poesie, wahres Leben in der verklärten Körperlichkeit der Kunst, ein Ausfluß der höchsten Schöpferkraft, die uns den ersten Theil gegeben. Die durchaus musikalisch gedachte Apotheose steht zwar nicht auf der Höhe dieser großen dichterischen Offenbarung, aber ihre katholischen Vorstellungen vermitteln den Gedanken, daß sich die Seele im Jenseits von Stufe zu Stufe weiter entwickle, leicht und glücklich. Bei vielfachen Wortverschnörkelungen finden sich auch in ihr noch die reinsten dichterischen Perlen, und wie die Quintessenz des Ganzen erklingt der Triumphgesang, der die werkthätige Liebe preist, im schönsten Wohllaut Goethescher Poesie:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen,
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Theil genommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schaar
Mit herzlichem Willkommen."

Einer getreu den dichterischen Angaben folgenden Darstellung entzieht sich die letzte Scene aber von selbst.

Schon bei einer so summarischen Betrachtung ergeben sich eine Menge von Unzulänglichkeiten und Ungereimtheiten, die eine Aufführung des zweiten Theiles mit sich bringt, und sie häufen sich bergehoch, wenn man ihnen ins Einzelne nachgeht. Die tiefe philosophische Vorstellung vom „Reich der Mütter" bleibt auf der Bühne vollkommen dunkel. Die Schöpfung des Papiergeldes mit dem Hinweis auf John Law, der Streit des Neptunismus und des Vulkanismus, die verkünstelten, halbdunklen Gesänge der Greife, Sphinxe und Sirenen, Chiron, die Manto haben mit dem Drama und dem Theater Nichts zu thun; zahllose sprachliche Geziertheiten, Zeitanspielungen aller Art rauben uns die Illusion, daß wir empfindende Geschöpfe reden hören und daß dem Dichter wirklich darum zu thun ist, uns einen concreten Vorgang zu schildern. Die Romantiker haben den Unfug der literarischen Polemik und Tendenzelei im Drama bekanntlich auf die Spitze getrieben — natürlich auf Kosten des Dramatischen wie des Poetischen überhaupt, und der große Goethe, dessen Verehrung ihnen Vorwand und Halt für ihre „Schule" und ihren bittern Haß Schillers werden mußte, suchte eine Art Ehre darin, es ihnen in diesen Verirrungen gleich zu thun.

Es ist selbstverständlich, daß auch die maßloseste Bewunderung des zweiten Theiles und der felsenfesteste Glaube an seine Aufführbarkeit nicht so weit ging, ihn mit Haut und Haaren auf die Bühne zu bringen. Er mußte eingerichtet und stark beschnitten werden. Dieser Arbeit unterzog sich, nachdem Gutzkow bereits 1849 zur Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag alle auf die Helena bezüglichen Scenen auf dem Dresdener Hoftheater unter dem Titel „Der Raub der Helena" zur Aufführung gebracht, zuerst der seiner Zeit oftgenannte Literat „Chevalier" Wollheim da Fonseca, dessen Bearbeitung denn auch mit einer erfindungsarmen, „anständigen", aber langweiligen Musik des Engländers Hugh Pierson, im April 1854 in Hamburg, später in Breslau und Frankfurt a. M., 1873 noch im Stadttheater zu Leipzig, zuletzt 1880 in Dresden über die Bretter ging und 1874

(Leipzig, Keßler) im Druck erschien. Herr Wollheim verfuhr so radikal, daß er den Maskenzug mit dem Papiergeldzauber völlig strich (während er doch als Pantomime ganz wohl darstellbar gewesen wäre) und im kaiserlichen Palast den „Wundermann" Faust sogleich die Beschwörung der Helena vornehmen ließ; den Homunculus verquickte er höchst räthselhafter Weise mit Gretchens ertränktem Kinde, dem Euphorion und einem seligen Knaben, und ließ ihn, der nach Wollheim ein Geschöpf des Mephistopheles und nicht des Wagner ist, sich rechtzeitig dahin expliciren:

„Schiebst Du Vergangenheit in Gegenwart,
Wird Alterthum modern hervorgescharrt,
Entsteh' ich selbst daraus, ich weiß nicht wie,
Zum zweitenmal von Helena geboren,
In Faust den Vater findend, der verloren:
Euphorion, die neuromant'sche Poesie (!)"

Die classische Walpurgisnacht beseitigte Wollheim ganz, wogegen er die Scenen der von ihm mit Gretchen mystisch identificirten Helena ziemlich vollständig stehen ließ; der Kriegsact wurde (mit Recht) erheblich gekürzt, an Stelle des Philemon und der Baucis ein alter Klausner eingeführt, dem sein Häuschen über dem Kopf angezündet wird — in der Schlußapotheose, in welcher Gretchen und Helena als eine Person in weißgekleideter Verklärung erscheinen, trat er, Gott weiß warum, wenigstens auf der Leipziger Bühne, als pater seraphicus wieder auf. Nach dem ergreifend wirkenden Sterben Fausts verklang das Ganze scenisch und musikalisch gleich matt. Wäre es bei dieser Einrichtung geblieben, so wäre gewiß der zweite Theil, der sich in ihr wenig Freunde zu erwerben wußte, der Bühne auch jetzt, vielleicht auf immer, fern geblieben. Wollheim glaubte zwar, seine Einrichtung habe u. A. in Leipzig „durchschlagenden Erfolg" erzielt — wogegen ich, der sie dort gesehen, bestimmt versichern kann, daß dies nicht der Fall war, daß sie vielmehr nach einmaliger Wiederholung schon ad acta gelegt wurde. Nennt er aber das Leipziger Resultat einen „durchschlagenden Erfolg", wie muß dann der Breslauer „halbe Erfolg" ausgesehen haben, dessen er selbst gedenkt? Es ist dem rührigen Manne gewiß nicht übel zu nehmen, daß er

sich über den Bühnenwerth seiner Arbeit Täuschungen hingab und daß für ihn auch die Musik seines Freundes Pierson „herrlich“ und „großartig“ war — hätte nur sein Glaube nicht die sonderbare Rechts- und Anstandsauffassung bei ihm erzeugt, daß eine jede auf die seinige folgende Bearbeitung des zweiten Theiles eine Verletzung seines geistigen Eigenthums sei. Außer der seinen soll keine Bearbeitung zu Recht und in Ehren bestehen können! Wollheim vertrat diesen Standpunkt in dem „Epilog“ seiner Bühnenausgabe in feinen Formen, ganz wie ein „Cavalier“ — aber was würde aus der Welt bei solcher Auffassung der Dinge werden? Trotz seines Protestes vollzog sich denn auch am 6. und 7. Mai 1876 in Weimar ein ihm sehr unbequemes sogenanntes theatralisches „Ereigniß“, das diesen Namen in der That verdiente, denn es wirkt noch nach und hat in vieler Beziehung überaus anregend gewirkt: die erste Aufführung des ganzen Faustdramas, von Otto Devrient „für die Aufführung als Mysterium in zwei Tagewerken eingerichtet“. Mit ihr ist die Frage der Aufführbarkeit des zweiten Theiles in ein neues interessantes Stadium getreten.

Die wichtigste Seite der Devrientschen Einrichtung ist (auch für den ersten Theil) die Wiederbelebung der mittelalterlichen Bühne mit ihren drei Abtheilungen: Erdgeschoß (darunter das „Loch“), „Brücke“ und „Zinne“, die minder wichtige seine Redaction des Textes. Jene, deren Stärke darin liegt, daß sie, wie es die ersten sensationellen Inscenirungen classischer Dramen durch die Meininger thaten, das scenische Gefüge möglichst vereinfacht und eine Menge störender und unnöthiger Verwandlungen vermeidet, ist insofern von Bedeutung gewesen, als sie dies für unser modernes Theater entschieden wichtigste Princip der Inscenirung in seinem Nutzen klar bewiesen und seine Anwendung auch auf andern Theatern, bei anderen Aufgaben angeregt und gefördert hat. Die Phantasie der Herren Regisseure hat dadurch eine neue Richtung bekommen, wofür Weimar und Meiningen zugleich das Verdienst in Anspruch nehmen können. Im „Prolog im Himmel“ nehmen die Engel die Zinne ein, aus dem Raum zwischen den beiden Treppen, die rechts und links von der Brücke (eine Wolkenschicht) auf das Podium hinablaufen, steigt, als aus dem Höllen-

rachen („Loch"), Mephistopheles. Weiterhin erhebt sich auf der Zinne, um nur einige Beispiele zu nennen, das Stadtthor in der Scene des Osterspazierganges, der Thurm des Lynkeus im zweiten Theil; die Brücke findet die einfachste und zweckdienlichste Verwendung während des Spazierganges als allereigentlichste Brücke, in der Kellerscene als Galerie, im kaiserlichen Palast als Estrade; den Raum zwischen den beiden Treppen füllt bald ein (überbrückter) Bach, bald der Brunnen, bald eine Reihe festlicher Gemächer in weiter Perspective — kurz, es leuchtet ein, daß mit dieser Terrassirung der Bühne das scenische Bild ebenso übersichtlich wie reich wird und daß eine geschickte Hand in einem so hergerichteten Raum viel zusammenzudrängen vermag. Ein ganz erhebliches Bedenken ist jedoch dagegen geltend zu machen, daß Devrient, der ein vortreffliches Straßenbild zu arrangiren verstanden hat, auch so intime Scenen, wie es diejenigen in Gretchens Gemach, im Garten der Marthe, im Dom sind, in dasselbe verlegen zu können geglaubt hat. Die Häuser der Nachbarinnen, der Dom, der Brunnen, das Muttergottesbild, das läßt sich wohl Alles malerisch neben einander aufbauen und giebt von der „quetschenden Enge der Straßen" einer deutschen Stadt jener Zeit eine glückliche Vorstellung. Wenn sich nun aber eine Hauswand resp. deren breite gekoppelte Fenster öffnen und Gretchen in ihrem Miniaturzimmerchen sichtbar wird und den „König in Thule" singt oder spricht, wenn eben dort Faust und Mephistopheles erscheinen und reden, wenn auf dem kleinen Fleck Gartenerde, welchen der gedrängte Bühnenraum der Frau Marthe vor ihrem Hause gestattet, die vier Personen sich hin- und herschieben, wenn anstatt unter der großartigen gothischen Wölbung Gretchen vor der Kirchenschwelle niederkniet und Trost bei dem Ewigen sucht, dann kommen einige der wundervollsten poetischen Bilder um den einzig zu ihnen taugenden Hintergrund; das Auge wird durch das viele Drum und Dran, das es gleichzeitig mit zu bewältigen hat, verwirrt; man vermißt die Stimmung des jungfräulichen Gemaches („Willkommen, süßer Dämmerschein"), des Blumendufts im Garten, des weihrauchdurchströmten, von den Andächtigen erfüllten, von der Orgel durchbrausten Gotteshauses.

Zu alledem werden die Schauspieler dadurch so eingeengt, daß es nicht zu verwundern wäre, wenn sie mit der freien Bewegung ihrer Gliedmaßen auch den freien Aufschwung der Seele nicht zu finden vermöchten.

Bei dem Arrangement des zweiten Theiles fehlt es glücklicherweise an solchen Störungen und es läßt sich gar nicht läugnen, daß Devrient seine Aufgabe, wie man es von einem so geistvollen und poetisch empfindenden Manne auch erwarten durfte, ganz anders ergriffen und gelöst hat, als Wollheim — aber selbst einer seiner wohlwollendsten Beurtheiler, Karl Frenzel, muß in seiner „Berliner Dramaturgie" (II., pag. 167) doch zugeben, daß die Erwartungen „in zwei Akten getäuscht, in den drei anderen über ein mittleres Maß des Genügens weit hinaus befriedigt worden seien." Ich vermag nur nicht mit Frenzel hierin „ein untrügliches Zeichen der theatralischen Lebensfähigkeit des Werkes" zu sehen, halte vielmehr, wie er selbst es an anderer Stelle thut, das Unternehmen nur erst für einen „Versuch, nicht für eine vollendete Lösung der Aufgabe" (pag. 175). Devrient wandelt den Maskenzug zum musikalisch begleiteten stummen Reigen um und behält alles Uebrige (auch die classische Walpurgisnacht) im Auszuge, stark gekürzt bei. Dabei trifft er die, wahrhaft vortreffliche, Aenderung, das erste Auftreten der Helena und ihr Ende mit in den Walpurgisnachtsact (den dritten) zu verlegen und folgeweise den zweiten auf die Scenen in Fausts Studirzimmer zu beschränken. In schlagender Begründung führt er in Bezug auf diesen Punkt in der der Druckausgabe der Bearbeitung voraufgeschickten Einleitung aus: „Der Zweck war nicht allein, diese Zaubernacht in ein Bild zusammenzufassen und damit das Spukhafte vom realen Leben der beiden ersten und letzten Acte zu scheiden, sondern ganz vornehmlich das Auftreten der Helena, mit erheblichen Kürzungen, als eine Erscheinung der Spuknacht in deren Mitte zu stellen. Es ist bekannt, daß Goethes Geschmack an dieser Figur ihn verleitet hat, ihren Auftritt zu einem selbstständigen Gedichte auszuweiten. Er hat dadurch nicht nur der Traumerscheinung ein lebendiges Fleisch und Blut gegeben, das Geschick ihres Lebens erhielt dadurch auch ein individuelles dramatisches Interesse,

während sie der ursprünglichen Anlage des Faustdrama gemäß nur in Bezug auf Faust bestehen dürfte." Mit vollkommenem Glück hat Devrient durch dies im Grunde so einfache Verfahren einer hierin mißverständlichen Deutung der Gestalt und ihrer Stellung im Werke vorzubeugen gewußt. Daß er in dem wundervollen Monolog Fausts zu Anfang des vierten Actes „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß" die Worte „Aurorens Liebe" in „Margarethens Liebe" umgewandelt, hebt schon Frenzel als eine „immerhin bedenkliche Aenderung", im Widerspruch mit Wilbrandt, der sich diese Aenderung angeeignet, hervor. Ich stimme dem bei und glaube durchaus, daß Faust hier an seine erste Liebe, das selig unbestimmte, nie wiederkehrende erste unschuldige Liebesgefühl, das sich in seiner jugendlichen Brust einst, vor langen Jahren entfacht hat, denkt.

„Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf."

. . . . . .

Er nennt das Wolkenbild ein „jugenderstes, längstentbehrtes, höchstes Gut", er spricht von dem „schnellempfund'nen, ersten, kaum verstand'nen Blick". Das Alles trifft seine Annäherung an Gretchen nicht. Sie brachte ihm ihren Frühling, aber er nahte ihr zuerst leichtsinnigen Genuß suchend, dann als ein leidenschaftlicher Zerstörer, um sie treulos zu verlassen. Kann eine solche Erinnerung so reine Stimmungen in ihm erzeugen? Und war denn Gretchen seine erste Liebe? Hatte er vor seiner Neugeburt durch den Zaubertrank empfindungslos gelebt? Liegt es nicht näher, daß eine unbestimmte Jugenderinnerung, jene Zeit, in welcher das Auge den Himmel offen sieht und das Herz in Seligkeit schwelgt, vor seiner Seele aufdämmert, die noch überfließt von den Schönheitswonnen, die ihm Helena beschеert hat? Er hat die Schönheit selbst sein genannt. Mit diesem Gefühl keimt das erste „höchste Gut" wieder in ihm auf, die Schwärmerei der ersten Liebe, die in der Geliebten das Muster aller Frauen sieht, und deren Glückseligkeit mit der zuerst vergötterten Gestalt, sei sie wer sie sei, immer unzertrennlich verbunden bleibt. Nur nebelhaft, wie die Ränder der zerfließenden Wolke tauchen diese Empfindungen in seinem Gemüthe auf — er läßt sie alsbald

wieder fahren. Sie kennzeichnen nur die Klarheit seines Seelenzustandes.

In der Schlußscene griff der Bearbeiter auf den ersten Plan des Dichters zurück und nahm die uns erhaltenen Worte:

„So ruhe denn an deiner Stätte!
Sie weihen das Paradebette,
Und eh' das Seelchen sich entrafft,
Sich einen neuen Körper schafft,
Verkünd' ich oben die gewonnene Wette,
Nun freu' ich mich aufs große Fest,
Wie sich der Herr vernehmen läßt,"

in seine Redaction auf. Dagegen läßt sich durchaus Nichts sagen. Die Ausführung des Gedankens, wonach Mephistopheles von dem Herrn oder dem „Reichsverweser" (Christus) erfahren sollte, daß er wider seinen Willen nur dem göttlichen Plan gedient und Faust dem Himmel gewonnen habe (eine Logik, die ihm einleuchtet), versagte sich Devrient. Er läßt die rosenstreuenden Engel erscheinen und Mephisto mit seinen Teufeln und Teufelchen mit den Worten:

„Nein, diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben,
Der Reichsverweser herrscht vom Thron,
Ihn und die Seinen kenn' ich schon,
Sie wissen mich, wie ich die Ratten, zu vertreiben"

vor ihnen die Flucht ergreifen. Er bringt den „alten Satansmeister" trotzdem nicht um den herrlichen humoristischen Schluß, noch den Himmel um seinen königlichen Triumph. Es ist klar, daß die Scene nicht gut in ganzer Länge gegeben werden kann, und ich glaube sogar, daß Devrients schonsame Hand immer noch mehr Ueberflüssiges und Verletzendes hätte entfernen und der Idee der Besiegung Mephistos durch die Macht der Liebe, die bei ihm zur schnöden, alles Nachdenken raubenden Lust wird, trotzdem erschöpfenden, verständlichen Ausdruck hätte verleihen können. Daß damit, wenn Mephistopheles im Höllenrachen verschwindet, eiligst ein Ende gemacht werden muß, bedarf kaum der Begründung. Für den Zuschauer genügt es, Faust und Gretchen im Reich der ewigen Liebe vereinigt zu wissen — diese Befriedigung gewährt ein Tableau hinlänglich; die breite musikalische

Ausführung der vollständigen Anachoreten-Scenen würde man dramatisch nicht mehr ertragen, selbst wenn Lassen, der das Devrientsche Mysterium vortrefflich musikalisch illustrirt hat, in ihnen sein Bestes gegeben hätte, ja sogar dann, wenn man die wundervolle Composition Robert Schumanns dazu benutzen wollte. Auch hier hätte Devrient immer noch rücksichtsloser verfahren dürfen.

Der Urheber der neuen und Aufsehen erregenden Einrichtung kann sich übrigens, wie man sich immer zu dem absoluten künstlerischen Werth seines Unternehmens stellen mag, neben dem Verdienst, den Regisseuren Deutschlands neue Anregungen gegeben zu haben, noch das andere zuschreiben, die Aufmerksamkeit des Publikums wieder auf den ganzen Goetheschen Faust gelenkt und auf die Bedeutung auch solcher Scenen, die den Meisten so gut wie unbekannt sind, damit nachdrücklich hingewiesen zu haben. Es ist schon immer etwas, wenn sich das Publikum heutzutage einige Abende ernstlich mit einem würdigen Gegenstande beschäftigt, und wenn auch nur die Seltenheit und der bunte Zierrath der Ausstattung es anlockt — man kann doch aus einem guten Buche lernen, auch wenn man es nur des glänzenden Einbandes wegen gekauft hat. Auch die Veröffentlichung des „Mysteriums" durch den Druck (Karlsruhe 1877, Braun) fördert die Beschäftigung mit der Frage der Darstellbarkeit beider Theile; mehr noch die Verpflanzung der Weimarer Einrichtung unter Otto Devrients eigener Führung (er ist zugleich ein guter Darsteller des Mephistopheles) auf andere Bühnen (die Stadttheater zu Cöln, Düsseldorf, das Victoria-Theater zu Berlin, das Großherzogliche Theater in Oldenburg, das neuerdings unter Devrients Leitung steht, u. a.); endlich die Nebenschößlinge, die der Devrientsche Gedankenkeim getrieben und die dem väterlichen Stamme zum Theil sogar über den Kopf gewachsen sind: an körperlicher Länge mehr, als an geistiger Bedeutung. Das Königliche Hoftheater zu Hannover hat nun schon wiederholt mit entschiedenem Erfolge einen auf vier Abende vertheilten Faust-Cyklus in der Einrichtung seines Regisseurs Hermann Müller beherbergt und dafür Devrientsche Gedanken und die Lassensche Musik mit Nutzen verwandt. Diese

Viertheilung hat den Vorzug, die einzelnen Abende nicht über Gebühr zu dehnen und besonders im ersten Theil mit den Streichungen schonender verfahren zu können. Durch die Natur der Sache rechtfertigt es sich, daß der erste Abend (in welchem auch das Vorspiel auf dem Theater und selbstredend der Prolog mitbegriffen sind) mit Fausts Auffahrt zum neuen Leben („Ich gratulire dir zum neuen Lebenslauf") schließt, der zweite den Keller, die Hexe, die Gretchenscenen umfaßt, der dritte mit der Elfenscene beginnt und mit der classischen Walpurgisnacht endet und der vierte alles Folgende in sich aufnimmt. Auch das Hamburger Stadttheater erhielt durch seinen Regisseur Robert Buchholz, das Kölner durch Ernst Lewinger, das Frankfurter durch Claar, das Mannheimer Hoftheater durch Savits u. a., seine eigene, auf zwei Abende beschränkte Fausteinrichtung.

Bedeutsamer als diese Zweigunternehmungen sind die, bis jetzt noch nicht verwirklichten, Vorschläge, die uns Dingelstedt in seinem Buche „Eine Fausttrilogie. Dramaturgische Studie" (Berlin, Paetel. 1876) hinterlassen hat, insofern sie nämlich vielfach Neues und Ueberraschendes bringen, das jedoch, wie sich bei der mehr blendenden als stichhaltigen Art des heimgegangenen „kosmopolitischen Nachtwächters" vorhersehen ließ, einer inneren und oft sogar einer äußeren schicklichen Begründung in den meisten Fällen entbehrt. Die Dreitheilung gewinnt Dingelstedt dadurch, daß er den Prolog im Himmel mit dem Monodram (den Scenen in Fausts Studirzimmer bis zum Einsatz der Osterchöre) als Vorspiel resp. ersten Theil verbindet, den zweiten Theil vom Spaziergang bis zum Kerker, den dritten von den Elfen bis zur Apotheose (natürlich sehr stark gekürzt) spielen lassen will. Er hatte den Gedanken, eine so eingerichtete Vorstellung wie die Bayreuther Aufführungen zu einem theatralischen Feste zu stempeln, das an Goethes Geburtstag in einem Festtheater, etwa in Bayreuth, stattfinden sollte. Eine freundliche und zweifellos durchführbare Idee! Dingelstedt verweist mit Recht auf den von ihm in Scene gesetzten Weimarer Schillertag, an welchem (es war der 11. November 1863) von elf bis zwölf Uhr das Lager, von zwei bis halb fünf die Piccolomini, von sechs bis zehn Uhr der

Tod gespielt wurde, ohne daß Schauspieler und Publikum ermüdet worden wären. Auch läßt sich gegen das Abtheilen, wie Dingelstedt es vorschlägt, Nichts einwenden. Sehr glücklich beginnt auch das Ganze mit dem „Prolog" anstatt mit dem Theatervorspiel, das Weimar und Hannover beibehalten zu müssen glaubten. Dingelstedt hat vollkommen Recht, daß das Publikum „nicht hinter die Coulissen sehen dürfe, auch nicht in die Zelle des Dichters, nicht einmal in die Werkstatt des Theatermeisters." Kraft der Illusion hat der Zuschauer das Kunstwerk als etwas potenzirt Wirkliches entgegenzunehmen — wie soll er dazu gelangen, wenn ihm so deutlich wie in dem „Vorspiel" zu Gemüthe geführt wird, daß es sich nur um ein Phantasiegebild handelt, und wenn er nun gar noch die Gründe hört, die den Director bewegen, es durch den Dichter ins Leben rufen zu lassen? Das Vorspiel ist eine herrliche Dichtung, die Worte des Poeten sind aus den innersten Tiefen der Seele geschöpft, wo die Kunstgebilde rein und klar, noch nicht bewegt und getrübt durch die Einflüsse des Tages, aufquellen, aber mit dem Riesenwerk, das ihm folgt, hat es ebenso wenig wie mit dem Theater etwas zu thun. Ist es denn nicht auch ein gerade erst durch die Darstellung aufgedeckter Widersinn, daß, wenn Dichter, Director und Lustige Person sich entfernen, das nota bene *erst zu schaffende* Drama sogleich auch schon beginnt?

Ist diese Auslassung beifallswürdig, so ist dagegen die erste durchgreifende *Aenderung*, die Dingelstedt mit Goethe vornimmt, überbedenklich. Die Scrupel, die sich gegen die Personification des „Herrn" auf der Bühne regen, wären beseitigt, wenn aus dem vom hellsten Licht überflutheten Gewölk, aus der Mitte, woher alle Strahlen zu fließen scheinen, durch ein Schallrohr, ruhig machtvoll die erhabenen Worte erklängen, wie es denn auch Devrient, der anfänglich dem Herrn den Erzengel Michael substituirte, in der Druckausgabe seiner Einrichtung vorgeschrieben hat. Dingelstedt beruft den — Erdgeist und läßt ihm zu Füßen sich die — vier Elemente lagern, zwischen diesen die Engel mit Harfen und Palmenzweigen. Wie ist es aber nur möglich, an Stelle der über allem Geschaffenen thronenden Gottheit, deren

lebendiges Kleid der Erdgeist wirkt, diesen zu setzen, der eben nur ein Arbeiter des Herrn, ein Gesell des großen Meisters ist! Und wie können zu den Füßen dieses einen, um seinen Thron, die vier Elemente lagern, die ihm doch coordinirt sind, und von denen er doch selbst eins (die Erde) ist? Und wie ist es nur möglich, daß, wie Dingelstedt gleichfalls wünscht, diese stoffliche Gewalt das Rettungswort am Schlusse der Kerkerscene sprechen soll? Mit Gut und Böse, mit Schuld und Sühnung hat der Erdgeist Nichts, gar Nichts zu thun. In der Schlußscene ist er darum ebenso wenig wie im Prolog am Platze. Es giebt für das Ende nach meiner Ansicht überhaupt nur eine Möglichkeit. Weder eine Männerstimme, noch eine Kinderstimme darf das selige „Ist gerettet" sprechen. In Berlin hatte man das Letzte versucht, vielleicht in dem Gedanken, das Heil aus dem Kindermunde eines Engels ertönen zu lassen. (Auch Devrient verordnet eine „Engelsstimme.") Aber, wie ich in meinen „Streifzügen" auszuführen mir erlaubt habe, „Kinderstimmen, selbst die lieblichsten, wirken auf der Bühne, weil sie forcirt werden müssen, immer häßlich, schneidend und nicht selten komisch. Sind sie nicht zu vermeiden, so sind sie doch nur ein nothwendiges Uebel. Die Scenen des Tellknaben, so lieblich sie sind, ergreifen doch immer mehr durch die Idee, daß wir ein Kind in dem unerschütterlichen Vertrauen zum Vater reden hören, als durch die Ausführung. Die überschwengliche Fülle der Gnade in dem „Ist gerettet" darf nicht in mühsam accentuirender Fistelstimme, sie muß in reinem, großem Klange an unser Herz, an unser Ohr dringen. Man lasse darum das erlösende Wort nicht sprechen, sondern singen, etwa achtstimmig, einen vollen Accord, von oben herab, während ein lichter Glorienschein auf die zusammenbrechende Unglückliche fällt." Dingelstedts Verwendung des Erdgeistes ist somit nur verunglückt zu nennen. Auch will es mir gar nicht gefallen, daß bei Mephistos Nahen der Himmel sich verfinstern und der Sturmwind die Wolken peitschen soll. „Einige Engel entfliehen, verschwinden." Hat der Böse dort oben solche Macht? Bei Goethe ist im Himmel Alles ruhiger, unangefochtener, lächelnder Genuß.

„Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags,
Doch deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags."

Mephistos humoristischer Abgang, das köstliche Wort:

„Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,"

soll fallen; mit einigen frechen Trotzworten gegen den Erdgeist soll er verschwinden. Warum? Es ist neu, aber nicht gut. Den Pudel, die Schöne im Zauberspiegel, den bösen Geist will Dingelstedt leiblich sehen — auch den Pudel! Für die Walpurgisnacht wünscht er eine Wandeldecoration, deren Inhalt er in seiner geistreich anregenden, aber mehr phantasievollen als auf das völlig Ausführbare Bedacht nehmenden Weise beschreibt. Ich glaubte die Befürchtung aussprechen zu müssen, wenn diese Vorschläge Wirklichkeit werden sollten, würden sie sammt und sonders comödiantischer als poetisch erscheinen und der Wirkung der Dichtung mehr schaden als nützen, und sehe jetzt, daß Wilbrandt, der den Dingelstedtschen Entwurf als Director der Wiener Burg wie ein Vermächtniß aufnahm, in derselben Einsicht zum größten Theil von ihnen abgewichen ist und mit den befolgten keine Wirkung erzielt hat. Fausts „Urväter Hausrath" soll bei seiner praktikabeln Luftfahrt („Ein bischen Feuerluft, die ich bereiten werde, hebt uns behend von dieser Erde") in Flammen aufgehen, ein symbolischer Abschluß des alten Lebens. Aber in Wahrheit schließt Faust mit dem alten Leben keineswegs radikal ab, und als er sich im zweiten Theil in dem „hochgewölbten gothischen Zimmer", dem Ort seiner rastlosen Wissenskämpfe wiederfindet, ist nach des Dichters ausdrücklichen Worten Alles „unverändert".

„Blick ich hinauf, hierher, hinüber,
Allunverändert ist es, unversehrt:
Die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
Die Spinneweben haben sich vermehrt,
Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier;
Doch Alles ist am Platz geblieben,
Sogar die Feder liegt noch hier,
Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben."

Die Gesänge der Elfen, gerade diejenigen, die dem Chor gehören

und die für ihre zaubervolle Wirkung die Musik durchaus verlangen, wünscht Dingelstedt sprechen zu lassen („Wenn sich lau die Lüfte füllen.")! In dem großen Monolog nach Fausts Erwachen vermißt er einige auf die Vergangenheit bezügliche reuige und sühnende Worte. Ist denn aber Zweck und Wirkung des Elfenwunders nicht gerade völliges Gesundbaden, völliges Vergessen durch die Heilkraft von „Lethes Fluth"? Homunculus und Wagner und damit leider auch der Baccalaureus werden geopfert. Den vierten und fünften Act verschmilzt Dingelstedt in einen. Ist es zu verwundern, daß er den Erdgeist für den himmlischen Epilog noch einmal citirt? Wie? bleibt leider unentschieden, wie denn der Entwurf, besonders da, wo er den zweiten Theil betrifft, über kurze Notizen nicht hinauskommt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß ein um das deutsche Theater so verdienter Mann und ein so pikanter Regisseur wie Dingelstedt es war, seinen Plan in Einzelheiten vorzüglich ausgeführt und der Inscenirung Lichter aufgesetzt haben würde, die eben gesehen und nicht beschrieben sein wollen. Einige Andeutungen giebt er uns schon hie und da. Aber bedeutende gute Neuerungen schlägt er nirgends vor (daß Gretchen an Valentins Leiche nicht in Marthens, sondern in Lieschens Arme sinken soll, wird man, so richtig es motivirt ist, kaum dahin rechnen können), und Alles in Allem muß durchaus hervorgehoben werden, daß Otto Devrient seine Aufgabe in den Hauptzügen besser gelöst und besonders auch durch eine Fülle kleiner fein empfundener und theatralischer Nüancen die scenischen Bilder verknüpft und belebt hat. Auch mag hier darauf hingewiesen werden, daß der Ton der Dingelstedtschen Faust-Studie in ihrer brüsk-humoristischen Drastik dem Werth des Inhalts nichts weniger als angemessen ist. Die Arbeit scheut sich vor allem Eindringen in die Tiefe. Beispielsweise widerfährt es dem Autor auf pag. 88 zu behaupten, der schwarze Ritter der „Jungfrau von Orleans" sei eine dunkle Allegorie, „welche dadurch nicht klar wird, daß unsre herkömmliche Theaterpraxis diesen allegorischen schwarzen Ritter völlig gedankenlos oder in liebenswürdiger — Naivetät durch Talbot spielen läßt. Der Feldhauptmann der Engländer", fährt Dingel-

stedt fort, „der erbittertste Feind der Jungfrau, der eben mit einem Fluche auf ihren und ihrer Landsleute Unsinn verschieden ist — er kehrt, nachdem er kaum in die Coulisse abgetragen worden, aus der Versenkung zurück, um der verhaßten Siegerin die freundschaftliche Warnung zuzurufen: „Tödte, was sterblich ist!" Das hat nun allerdings Schiller nicht im Sinne gehabt." — Und doch hat Schiller es ausdrücklich ausgesprochen. (Vergl. hier „Die Jungfrau von Orleans".)

Inzwischen ist dem Entwurf Dingelstedts bereits in ganz besonderer Weise das Urtheil gesprochen und seine bescheiden lautende Erklärung, er sei bereit, das Programm einer Aufführung des ganzen Faust, insonderheit auch sein eigenes, „als durch die vollendete Thatsache überholt und deswegen unnöthig geworden", gern zur Seite zu legen, wenn ein anderes Unternehmen sich erfolgreich dem deutschen Bühnen-Repertoire einbürgert, hat eine beinahe tragische Bestätigung durch die Wilbrandtsche Bearbeitung erhalten. Denn dieser, der letzte Leiter der Burg, griff zwar den Trilogie-Gedanken auf, wich aber, wie bereits angedeutet wurde, so gänzlich von dem Dingelstedtschen Plan ab, daß dieser damit wahrscheinlich für alle Zeit begraben sein wird. Denn wenn die Burg nicht so viel Pietät für ihren verstorbenen Leiter besaß, um auf seine wunderlichen Ideen einzugehen, wer wird es dann thun — wer, da mittlerweile fast alle größeren oder mittleren Theater mit ihrer eigenen Faust-Einrichtung versorgt sind? Was Wilbrandt aber beibehielt, eben die Dreitheilung, erwies sich als verfehlt (die Hexenküche ist ein unbefriedigender Schluß) und als eine Störung des architektonischen Gleichgewichts in Bezug auf den auf einen Abend beschränkten zweiten Theil; die Wandeldecoration der Walpurgisnacht aber, für die Schröer eintritt, hat Andern den poetischen Genuß auf Kosten des decorativen bitter verkümmert. Daß Wilbrandt sonst wesentlich neue, werthvolle Vorschläge gemacht, läßt sich nicht sagen — denn die Anordnung, daß Gretchen ihren Monolog „Meine Ruh ist hin" in Marthes Garten spricht, daß nach demselben Faust auftritt und nach einer langen stummen Umarmung das Gespräch „Versprich mir, Heinrich" einsetzt — diese Anordnung mit Schröer für neu zu halten,

kann doch nur Jemandem widerfahren, der in so exclusiver Wiener Luft lebt, daß ihm das „Reich“ eine „ultima Thule“ ist: denn diese Einrichtung ist auf allen Theatern heimisch. Eher ließe sich einiges Aufhebens davon machen, daß man in Wien dem Vorspiel auf dem Theater auch noch die Zueignung vorangeschickt hat, von dem Darsteller des Dichters in Goethes Maske gesprochen. Daß die wunderbaren Worte dieses Gedichts ihren Eindruck nicht verfehlt haben, bezweifle ich keinen Augenblick, aber es ist mit Recht dagegen eingewandt, daß es die Stimmung geradezu peinlich verwirrt und die Bedeutung der Zueignung verwischt, wenn nun plötzlich der Director und die lustige Person auftreten. Denn auf die Zueignung durfte nur die Tragödie selbst mit ihren jugendlichen, neu belebten „schwankenden Gestalten“ folgen, nicht aber das Vorspiel — also das eine oder das andere, und besser keins. Auch andere Seltsamkeiten und Oberflächlichkeiten, das Fehlen der Erichtho, die die classische Walpurgisnacht so schattenhaft ahnungsvoll einleitet, die undeutliche Behandlung von Chirons und Fausts Gang zur Manto, die Entfernung der Wolkengewänder der ins Wesenlose zurückgekehrten Helena, die doch die spukhafte und zugleich ideale Bedeutung dieser Gestalt so herrlich erklären, beweisen nur, daß Wilbrandt mit seiner Faust-Einrichtung nur zu den vielen vorhandenen eine neue gefügt hat, ohne sie, zumal die Devrientsche, die nebenbei noch das Verdienst hat, die Mutter aller übrigen zu sein, zu übertreffen.

Wenn Schröer trotz alledem mit einem großen, erschütternden und erhebenden Eindruck das Haus nach der Vollendung des Ganzen verlassen hat, so ist mir das in Bezug auf den ersten Theil keinen Augenblick zweifelhaft, zumal wenn Sonnenthal den Faust spielt. Denn die Wirkung der Gretchentragödie ist immer und überall die rührendste und ergreifendste der Welt, und auch in mittelguter Darstellung versagt sie nie. Der zweite Theil aber wird dem gewiegten, gründlichen Kenner, der sich jede Lücke aus seinem Wissen ergänzen, dem also nicht der kleinste Rest dunkel bleiben konnte, nun plötzlich, da er ihm zum ersten Male, dem Dämmer der Gelehrtenstube entrückt, in heller Wirklichkeit entgegentrat, gegenständlicher erschienen sein, als er es je träumte —

und ich leugne nicht, daß es mir mit vielen seiner Partieen ähnlich ergangen ist. Die erste Ueberraschung entscheidet jedoch nicht, und wer an Theatereindrücke nicht gewohnt ist, ist vollends für ihren Grund und die Wahrscheinlichkeit ihrer Dauer nicht der richtige Beurtheiler, ganz abgesehen davon, daß der Standpunkt der Faust-Erklärer nicht der der unbefangenen Zuschauer ist. Wenn Schröer aber äußert: „Wir haben ferner gefühlt, daß die schönen Verse von der Bühne herab doch noch schöner klingen, als beim stillen Lesen; daß Goethes Dichterträume in der Darstellung doch noch herrlicher sind als man sichs im Lesen denken kann", so begreife ich das nicht, und sage nur immer aufs Neue, daß mit einigen großen und herrlichen Ausnahmen das ganze Wesen dieser Poesie in der Darstellung nicht so zur Wirkung gelangen kann, wie es dem dichterischen Gedanken und der dichterischen Phantasie vorgeschwebt hat, eben weil der Gedanke in ihr mehr bedeutet als seine Einkleidung und die Phantasie in bildnerische Weiten schweift und zu Formen greift, die sich der Enge des Theatralischen nicht bequemen.

Vischer schießt mit seiner satirischen Farce, „Faust, der Tragödie dritter Theil", weit, weit über das Ziel hinaus, aber seinen Aerger über die:

„Blind lobpreisenden Verehrer,
Nußknackerisch scholastischen Erklärer,
Kleinmeister, brillenäugigen Magister,
Die Famuli, die Pietätsphilister,"

kann man verstehen, und seinen Worten (in der zweiten Auflage):

„Ausstattungsstück ist jetzt dein Faust geworden,
Da gaffen sie in dichtgedrängten Horden
Beim zweiten Theile dumpfen Staunens voll
Und Keiner weiß, was er sich denken soll,"

kann ich nicht widersprechen. Trotzdem weiß ich, daß viele der trefflichen Männer, die den zweiten Theil des Faust auf die Bühne gebracht, nicht daran denken, ihn zu einer Feerie zu degradiren, daß sie vielmehr mit ernster, ehrlicher Ueberzeugung eine schöne Pflicht zu erfüllen glauben, wenn sie dem bis jetzt noch nicht müde gewordenen Publikum das Werk immer wieder vorführen. Ebenso gewiß gehören nicht Alle, die sich daran erbauen,

zu den Vischerschen „Kleinmeistern“ und „brillenäugigen Magistern“, und aus Schröers Munde klingt es aufrichtig und begeistert, wenn er sagt: „Möge sich das Wunder weiter vollziehen und der Dichter mit einem Werke, das ein halb Jahrhundert nach seinem Tode erst in weiteren Kreisen erkannt wird, sein Volk erheben.“

Behielten diese Propheten Recht — gewiß, es wäre ein Glück für Deutschland und nach meiner Schätzung der Anfang eines neuen goldenen Zeitalters. Denn es ist doch immer Goethesche Poesie, von der eine Zeile mehr gilt als die ganze neueste Operetten- und Schwankliteratur zusammen, und — so dürfte man doch wohl schließen: wenn das Publikum schon dies undramatische Ganze in den Räumen, in denen dramatische Kunstwerke in die Erscheinung treten sollen, lediglich um seiner poetischen Bedeutung willen hegt und pflegt, seine Dunkelheiten zu verstehen sich bemüht, seine Schwächen nachsichtig vergißt, wie wird es dann erst jener Kunst die Herzen öffnen, die richtig gepflegt, erst im Theater zu vollster Blüthe gelangt, jener Kunst, der die Meisterwerke des Lear und Macbeth, der Minna von Barnhelm, des Wallenstein, des Tell und des Prinzen von Homburg entstammen?

Der Director im „Vorspiel“ würde mit seiner Beurtheilung des Publikums fortan Unrecht haben. Warten wir es ab. Und irren wir, wäre auch der zweite Theil unter jene Erscheinungen zu rechnen, in denen das Drama, die Brust ausdehnend, einen vollen Athem schöpft, um Kraft zu neuen Thaten zu sammeln, würden somit Devrient und seine Nachahmer mit ihren Versuchen Recht behalten — dann wollen wir freudig „peccavi“ rufen, uns von den Thatsachen belehren lassen und jenen Dank wissen, die uns diese Erkenntniß erschlossen haben. Die Zeit wird es beweisen.

Schiller.

Die Räuber.

Sonntags, den 13. Jänner 1782 wird auf der hiesigen Nationalbühne aufgeführt: „Die Räuber.“ Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet — so begann der Theaterzettel, der das in der Geschichte des deutschen Dramas und der deutschen Bühnen schlechthin bedeutsamste Ereigniß, welches sich auf den Brettern des Nationaltheaters zu Mannheim vollziehen sollte, ankündigte. Den Carl spielte Boeck, den Franz Iffland, Schweizer Beil, Kosinsky Beck, Amalie Madame Toscani. Als handelte es sich um ein Spektakelstück mit ordinär moralisirender Tendenz hatte der Dichter, der sich mit der Aufführung seines Erstlingswerks von dem verhaßten württembergischen Gamaschendienst auch äußerlich loszulösen begann, sich auf Dalbergs Rath dazu verstanden, der Aufführung eine auf dem Zettel mit abgedruckte Empfehlung „Der Verfasser an das Publikum“ voranzuschicken. „Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach“, heißt es darin, „und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht auch den Böswicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.“

Das Stück hatte schon von sich reden gemacht; es galt für „berüchtigt“. Aus den benachbarten Städten Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier war das Publikum

in Schaaren herbeigeströmt und schon um 1 Uhr (die Aufführung begann um 5) waren die nicht nummerirten Plätze sämmtlich besetzt. Bei den überspannten Erwartungen konnte es nicht ausbleiben, daß die ersten Acte nicht ganz befriedigten. Desto unglaublicher wirkten die letzten. „Das Theater glich einem Irrenhause", berichtet ein Augenzeuge, „rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflösung, wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!" (Pichler, Chronik des Großherzogl. Hof- und National-Theaters in Mannheim, p. 67.)

Ein feiner Geschmack, der lieber das Mittelmäßigste, wenn es nur nicht verletzte, verhimmelte, als daß es dem Genius, der sich über alles Maß hinwegsetzte, Gerechtigkeit widerfahren ließ, lehnte sich natürlich gegen diese unwillkommene Wirkung auf, das Mannheimer „Potpourri" glaubte, das Parterre würde binnen Kurzem selbst zur Einsicht kommen und diesem Räuber- und Mörderstück den Garaus machen. Die Berliner Literatur- und Theaterzeitung berichtet unter dem 12. November 1782 vom „Hamburger Theater": „Die Vorstellung dieses schauderhaften Products unsrer Muse war meisterhaft . . . . Doch wird dies Schauspiel in der Vorstellung wegen seines empörenden Inhalts nie anhaltenden Beifall behaupten können", und unter dem 23. November desselben Jahres aus Leipzig: „Die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, die schreiende Beleidigung alles Costüms und die nachlässige Schreibart sind Flecken, die Jedem auffallen müssen, der nur ein wenig weiß, was zu einem guten Schauspiele gehört . . . Aber das Stück hat doch so sehr gefallen; hat es denn gar kein Verdienst? Das Gefallen bewies Nichts; es haben gar manche elende Büchlein in Deutschland auf einige Zeit Glück gemacht: aber auch nach meinem Gefühl hat der Verfasser der „Räuber" sehr viel Genie." Andere ächzten über die sittenverderbende Macht eines solchen Stücks: ein Correspondent macht den Herausgeber desselben Blattes für den dummen Streich eines Knaben verantwortlich, der sich nach der Lectüre des Stücks vor-

gesetzt habe, mit einigen Mitschülern „als Räuber zu Fuß durch die Welt zu streichen“ (23. Oktober 1784), und im Magazin der „Philosophie und schönen Literatur“ (Leipzig 1785, 2. und 3.) wurden Schillern die Verbrechen des am 3. Oktober 1783 zu Straßburg geräderten 28jährigen Abbé Frick unzweideutig in die Schuhe geschoben. Alle aber verwiesen den jungen Dichter auf Lessing und seine „Hamburgische Dramaturgie“ und fast Alle, die sich für die Hüter und Ordner im Reich der schönen Künste hielten, weissagten dem Stück, wie die Proben lehren, ein schnelles Ende. Vergeblich. Das „Räuber- und Mörderstück“, dessen Lectüre schon die Gemüther aufgeregt, errang nach den Aufführungen in Mannheim, Hamburg und Leipzig in kürzester Zeit auch auf den übrigen deutschen Bühnen Sieg auf Sieg. Der Zwang der Karlsschule hatte wider Willen etwas Großes zu Stande gebracht. Wie es in einem Epigramm jener Zeit, das auf ein Wort Schillers anspielte, heißt, hatte „Frau Subordinatio dem Genius ein zügelloses, aber herrliches Kind geboren“ — und dieses Kind war unsterblich.

Carl Moor — das war die deutsche Jugend jener Tage, und im tiefsten Kern ist sie es trotz des glättenden Reichshobels und der seit 1870 ungangbar gewordenen Weltverbesserungsträume noch. All' unsre demokratische und revolutionäre Neigung, all' unsere Weichheit und Stärke, die Maßlosigkeit der Empfindung, der Idealismus, der nach trügerischen Zielen unüberlegt und wortreich jagt, der tugendhafte Drang der Reue — Alles steckt in dieser mit genialer Rohheit hingeworfenen Figur. Vergebens hat die Zeit Schillers und das Epigonenthum an dem cyklopischen Bau der „Räuber“ gerüttelt, vergebens eine nüchterne Kritik, die der Begeisterung nicht fähig ist, sie mit ihren unschönen Ausschreitungen in die Literaturgeschichte verwiesen: sie stehen da mit feurigem Auge, schwertgegürteter Rechte, zünden, schlagen ein und reißen mit sich, man mag wollen oder nicht. Das Stück ist und bleibt eine unvergängliche geniale That: für die Weltliteratur, für Deutschland, für Schiller selbst. Keinem anderen Dichter ist es beschieden gewesen, so mit einem einzigen wilden Schlage an das Herz des Volkes zu treffen, daß es zusammenfährt, stutzt,

ſtaunt und jubelt. Und ſollte Jemand vor allen Uebertreibungen nicht zum Genuß kommen können — eine Scene hat das Werk, die die Größe des Dichters ſo unzweifelhaft klar ſtellt, daß die Tadelſucht vor ihr verſtummen muß: die oft und mit Recht geprieſene Scene an der Donau. Hier iſt eine ſolche Mäßigung, eine ſolche Bändigung der Kraft, eine ſo unbeſchreibliche Einfachheit der Wehmuth, daß man nach Aehnlichem ſuchen darf. Auch Schiller wußte oder fühlte das. „Ihr Brief, und wir waren Freunde", ſchreibt er an Körner, „für Sie ſpricht Ihr erſter freiwilliger Schritt (die Annäherung an den ihm perſönlich unbekannten Dichter), für mich ſpreche, wenn Sie wollen, Carl Moor an der Donau." Stolz und offen! Aber Schiller durfte einem Manne gegenüber ſo reden, den ſeines Zeitalters ekelte, der „im Gewühl ausgearteter Geſchöpfe nach Größe ſchmachtete", einem Manne, der ſeinen rührenden ehrlichen Brief mit der Verſicherung ſchloß, daß die drei Perſonen, die ſich ihm in der Huldigung des großen Poeten angeſchloſſen hatten, Minna und Dora Stock und Ludwig Ferdinand Huber, „insgeſammt werth ſeien, Schillers Werke zu leſen". — Werth ſeine Werke zu leſen! Ja wohl!

Mehr als der hinreißende Schwung des Werkes, als der Sturm und Drang des Carl frappirt bei den Räubern die auffallende, reife Sicherheit, die Schiller in einem Vierfachen bewies: in der Ausnutzung des Stoffes, in der Schilderung des Franz Moor, in der theatraliſchen Einrichtung des Stücks, in der von ihm ſelbſt verfaßten Kritik desſelben.

Schiller hat eine unverkennbare Neigung, ſeine Vorwürfe nicht aus ſogenannten blos „menſchlichen" Beziehungen, ſondern aus der geſchichtlichen und ſocialen Sphäre zu nehmen; er iſt in dem Scharfblick, mit dem er die Kämpfe des bürgerlichen und Völkerlebens erfaßt, Goethen weit überlegen, und wenn dieſer den liebevollen, tiefen Blick zunächſt und vor Allem auf den von allen hiſtoriſchen Beziehungen losgelöſten natürlichen Organismus des Menſchen richtet und in dem verborgenſten Getriebe des Herzens auch den leiſeſten Schlag wahrnimmt, wenn er ſeine Geſtalten ſozuſagen gleichſam nackt ſieht, ſo erblickt Schiller ſie ſtets im

Licht irgend eines öffentlichen Interesses, auf dem weiten Felde großer Thaten und Conflicte. So wurzelt auch die Handlung der Räuber in dem Institut des Majorats. Aus seiner rechtlichen Basis erwachsen die Haupt-Personen organisch; ihre Charaktere sind durch dieselbe bedingt. Durch das Majorat ist der älteste Sohn, als der Begünstigtere, den Lockungen eines freieren zügelloseren Lebens leichter ausgesetzt, als der Jüngere, dieser aber, benachtheiligt und ohne Aussicht auf Rang und Einfluß, der Unzufriedenheit, dem Neid, der Bosheit von selbst verfallen. Wer sich ohne sein Verschulden blos durch seine Geburt erniedrigt sieht, der hat „große Rechte mit der Natur zu grollen". So wird Franz Moor, so entsteht, ohne daß noch ein drittes treibendes Moment hinzukommt, die Fabel des Stücks. Einen so erstaunlich einfachen Stoff in so großartige tragische Dimensionen zu treiben, das zeigt den dramatischen Meister. Nicht minder die Durchführung des Franz. Man hat gleich nach dem Entstehen des Werkes gefragt: ist Franz Moor möglich? Man sollte fragen: ist ein Jago möglich? Dieser handelt ohne Motiv, nur um des Bösen willen, also eigentlich satanisch; Franz Moors Motive aber ruhen im Majorat; dazu ist er körperlich mißgestaltet, er hat, selbst neidisch und lieblos, auch bei Andern keine Liebe gefunden. So ist er verhärtet. Sein Verstand raffinirt haarscharf; seine Monologe sind dialektische Meisterwerke, gegen deren schlagende, schonungslose Folgerungen kein Sträuben hilft. Und dieser Aufwand von Nachdenken ist das Product derselben begeisterten Dichterseele, die den Carl und die übertriebene sinnlich verhimmelnde Amalie schuf — eine überraschende Thatsache. Und ist Franz Moor ganz ebenso wohl möglich, wie Richard III., Edmund Gloster, Jachimo u. A., so ist auch seine Durchführung mindestens ebenso bedeutend. Die Uebertreibung ruht nur in den Worten, nicht im Kern des Charakters. Die Zermalmung des von seinem Gewissen Verfolgten im fünften Act ist bis in die kleinste Faser verständlich. Warum ist man denn auch einem künstlerischen Bösewicht gegenüber so optimistisch? „Zur Ehre der Menschheit" hieß es schon damals und heißt es noch jetzt, wolle man annehmen, daß er so, wie ihn der Dichter

gezeichnet, nicht möglich sei. Als wäre der Amerikaner Thomas und so manche Andere „zur Ehre der Menschheit" dagewesen! Schiller selbst berief sich schon mit Recht darauf, daß die Geschichte uns „Subjecte liefert, die unsern Franz an unmenschlichen Thaten weit hinter sich lassen."

Diese Aeußerung fand sich in der anonymen Recension der „Räuber" im Württembergischen Repertorium, die bekannter Maßen von Schiller selbst herrührt und die die Hauptcharaktere mit großartiger Selbstkritik in ihren Fugen zu erschüttern versucht. So meint der Dichter als sein eigener Beurtheiler im Uebrigen von Franz: „Unserm Jüngling, aufgewachsen im Kreis einer friedlichen schuldlosen Familie, woher kam ihm eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet; wir finden zu all den abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund, als das armselige Bedürfniß des Künstlers, der um sein Gemälde auszustaffiren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpirt, an den Pranger stellt. Es sind nicht gerade die Werke, die uns an diesem grundbösen Menschen empören, es ist auch nicht die abscheuliche Philosophie — es ist vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn diese zu jenen bestimmt . . . . Dann sind auch die Raisonnements, mit denen er sein Lasterleben zuzustutzen versteht, das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums. Die Begriffe, die sie voraussetzen, hätten ihn nothwendig veredeln sollen, und bald verleitet uns der Dichter, die Musen allgemein zu verdammen, die zu dergleichen Schelmereien jemals die Hände führen konnten." Und ähnlich setzt er sich mit dem Vater, Amalie, Hermann auseinander; oft trifft er schlagend das Richtige in Lob und Tadel, oft spricht er den letzteren fühlbar über das Herz weg. Aber merkwürdig bleibt sie doch, diese Fähigkeit, sich mit der eigenen Schöpfung zu entzweien, zu objectiviren — was fast auf eins mit der Begabung zum dramatischen Dichter hinausläuft.

Auch die Bühnenbearbeitung, in der die Räuber zuerst über die Bretter gingen, war trotz aller Mängel eine imponirende That mannhafter Resignation und kluger Einsicht. Zum Theil auf Veranlassung des Freiherrn von Dalberg, zum Theil sogar unter

dem lebhafteſten inneren Widerſtreben des Dichters verfaßt, hat ſie doch die allzu reich wuchernde Dialektik des Originals eingeſchränkt, dem Stück manche Härte und Uebertreibung genommen, ſehr wohl zu verbindende aber im Original getrennte Scenen (Franzens Monolog und das erſte Auftreten der Amalie) zuſammengefügt, manche andere theatraliſch nothwendige Kürzung vorgenommen, ſelbſt in dem craſſen und bedauerlichen Schluſſe, der die Verſtoßung des Franz in den Hungerthurm des Alten bringt, die ſichtbarſte Kenntniß für die wenn auch roheſte Bühnenwirkung verrathen, vor allem aber das Stück um eine ganz meiſterhafte Scene zwiſchen Franz und Hermann (im vierten Act) bereichert und die im Original undankbare Rolle des letzteren dadurch zu einer dankbaren gemacht. Weil eine Theatereinrichtung der Räuber nothwendig war und eine andere halbwegs annehmbare nicht exiſtirte (denn über die 1782 in Berlin erſchienene, oft gegebene, des Herrn Plümicke, der Franz zu einem Baſtard, den alten Moor zum Hahnrei und Schweitzer zu Carls Mörder macht, kann man kurz hinweggehen) hat die Schillerſche ſogenannte Mannheimer Bühnenausgabe auf unſeren Theatern Fuß gefaßt. Es ſind aber von jeher Verſuche gemacht, gewiſſe Scenen der erſten Faſſung auf die Bretter hinüberzunehmen, und dieſe Experimente bewieſen, daß jene Einrichtung nicht ganz genügte. Lewinsky, von den Neueren einer der berufenſten Darſteller des Franz, hat beiſpielsweiſe den Tod des Erdroſſelns dem Verhungern im Thurme vorgezogen, damit aber auch dem Schweizer das Piſtol aufgezwungen und uns auf dieſe Weiſe außer der nicht zu ertragenden Begegnung der Brüder die unmögliche und unäſthetiſche Reinigung Schweizers und Koſinskys erſpart. Eine lobenswerthe Aenderung! Man kann aber noch weiter gehen. Franzens erſter großer Monolog, die Scene des Paſtor Moſer und andere ſind ſchwer zu entbehren. Gänzlich auf die Druckausgabe zurückzugreifen wäre aber ein Widerſinn und, wenn es eine Pietät ſein ſollte, eine Thorheit, die ſich unfehlbar bei der Aufführung rächen würde. Man muß alſo, ohne Schillern Unrecht zu thun, der gewiß in ſpäteren Jahren die Mannheimer Einrichtung nur darum nicht antaſtete, weil ſie nun einmal beſtand und auf den Theatern

schwer ausrottbar war, die beiden Fassungen vermischen, möglichst unter Berücksichtigung der poetischen Vorzüge der ersten, der theatralischen der zweiten, und in dieser Beziehung haben die Meininger, deren Verdienste weit höher als auf dem Requisitenboden liegen, mit ihrer Inscenirung der „Räuber" vollkommen das Richtige getroffen und zugleich auf die wiederholt aufgeworfene Costümfrage eine ausreichende Antwort gegeben.

Bekanntlich hat Dalberg die Handlung in die Zeit des ewigen Landfriedens verlegt, während sie bei Schiller zu Anfang des siebenjährigen Krieges spielt. Jener glaubte, daß die alles Maß überschreitenden Begebenheiten des Stückes an Glaubwürdigkeit gewinnen würden, wenn sie der Gegenwart möglichst entrückt und in eine Zeit versetzt würden, die täglich „Extremitäten ausbrütete". Er übersah dabei nur, daß das vorige Jahrhundert aus allen Ecken und Winkeln des Stücks hervorlugt, daß der Despoten- und Pfaffenhaß zur Zeit des Landfriedens ebenso sinnlos ist wie die materialistischen Calcüls des Franz und Carls überrousseausche Gefühlsschwelgereien. Der junge Dichter wollte von der Verlegung des Schauplatzes auch nicht viel wissen, er protestirte bescheiden, fügte sich aber endlich doch, da Dalberg hartnäckig auf der Aenderung bestand. Die Umwandlung wurde vorgenommen, aber so rasch, so gewaltsam, daß für den nunmehr veränderten Zeitton etwa nur der „Hall von Friedrichs siegreicher Trommel" in „König Matthias von Ungarn siegreicher Trommel" umgewandelt wurde, der „girrende Seladon" aber in der Scene im Garten und die „Heldenthaten des Cartouche und Howard", also offenbare Anachronismen, stehen blieben, während der Geist des Stückes völlig der der ersten Ausgabe blieb. Die Meininger entschlossen sich in diesem Dilemma für das vorige Jahrhundert, wie es (ein vereinzelt gebliebenes Beispiel) am 20. September 1782 bereits das Leipziger Theater, in neuerer Zeit aber, im Jahre 1861, Eduard Devrient in seiner Einrichtung des Stückes gethan, und ihr Erfolg war überaus lehrreich. Die Dialektik und Schwärmerei des Stücks, Franz und Amalie, wurden jetzt erst wieder glaublich, die Tendenz des Räuberthums bekam Sinn und Verstand. Aber diesen gepuderten Menschen, unsern Vor-

fahren, die mit Worten, mit Gefühlen so leicht und reichlich bei der Hand waren, glaubt man die That nicht ebenso willig. Immer aber mag man noch zugeben, daß die groteske Idee, in den Köpfen der verlorenen Söhne erzeugt, wirklich Gestalt gewinnen konnte, daß Studenten wie diese wirklich im Stande waren, ihre Pläne auszuführen und in den böhmischen Wäldern eine Räuberbande zu organisiren — wenn jedoch in der Schlußscene die Ereignisse ins Rollen kommen und die Handlung überphantastisch wird, dann glaubt man an das vorige Jahrhundert nicht mehr, dann wünscht man sich irgend ein Utopien, um dem wilden Schwunge der jugendlichen Dichterseele ohne das Bedenken, ob das, was geschieht, auch möglich sei, folgen zu können. Ganz befriedigend ist demnach die Costümfrage nie zu lösen. Der Zwiespalt liegt eben im Stücke selbst. Doch aber ist nach Allem dem siebenjährigen Kriege vor dem Landfrieden entschieden der Vorzug zu geben.

Abgesehen von diesem wichtigen Punkte bestehen die Rückgriffe der Meininger auf die ursprüngliche Fassung darin, daß der erste große Monolog des Franz fast völlig in seine Rechte eingesetzt, die Schenkenscene, der Bericht des Hermann ebenso wie die voraufgehende und nachfolgende Scene des Alten und der Amalie (das Vorlesen aus der Bibel) nach dem ersten Text, aber mit Streichungen aufgeführt wird, statt des Commissarius der ursprüngliche „Pater" auftritt und auch dieser Scene ebenso wie den voraufgehenden in den böhmischen Wäldern der Originaltext aber mit ganz erheblichen Kürzungen (die Erzählung des Spiegelberg von seinen klösterlichen Abenteuern bleibt gänzlich fort) zu Grunde gelegt ist, Amalie den dritten Act mit dem ersten Vers ihres Liedes „Schön wie Engel" einleitet, und vor allen Dingen der letzte Act, ebenfalls wesentlich zusammengedrängt, wiederum nach dem Original gegeben wird. Alles Andere, und dessen ist noch sehr viel, ist Mannheimer Bearbeitung: die erste Scene Franzens und der Amalie („Meine Arzneien wirken" u. s. w.), das Fortlassen der Scene des Hermann und der Amalie im dritten Act („Carl lebt noch"), der ersten Scene des vierten und der Scene im Garten (die in keiner der beiden Versionen auf

die Bühne kam), die Einrichtung der Galeriescene und der folgenden, darunter die Scene mit Hermann, die mit dem Selbstgespräch des Franz („Du hast gesiegt, Natur") schließen, endlich die sogenannte Thurmscene. Eine geschickte und geschmackvolle Zusammenstellung! Nur den schönen Monolog Carls vor dem väterlichen Schlosse sollte man beibehalten; was er an Zeit nimmt, läßt sich an anderer Stelle durch eine gewandte Streichung einbringen.

Die Inscenirung der „Räuber" krankt, wenn man von den Meiningern absieht, auf fast allen deutschen Bühnen an der Dürftigkeit, in welcher die Trägheit im Vertrauen darauf, daß sie doch wirken, die Classiker zu erhalten liebt. Ja wohl, sie wirken immer. Die Monologe des Franz brauchen nicht die prachtvollen gemalten Meininger Gobelins zum Hintergrund zu haben, nicht die kostbaren Truhen zu ihrer Unterstützung — aber das Ganze eines Dramas kommt durch das verständige, malerische und historisch-feinfühlige Arrangement, wie es den Meiningern eigen ist, erst zu seiner Geltung und manche auf der malerischen Anschauung vorwiegend beruhende Scene, manches Ensemble wird erst bei ihnen zu dem, was es im Kopf und Herzen des Dichters war. Die Realistik schreitet nur selten aus, die Massen thun nur selten des Guten zu viel. Der ungewöhnlich feine Tact des obersten Leiters für das conventionell Richtige hat der Bühne eine Fülle feiner Züge erschlossen, an die vorher kein Mensch gedacht hatte. Nachdem wir einmal gesehen, daß der alte Moor im verschlissenen halbvermoderten Galakleide aus dem Thurmverließ steigt (er ist als regierender Herr im vollen Staatshabit beigesetzt), ertragen wir das lange Leichengewand, das auf den deutschen Bühnen herkömmlich ist, nicht mehr; seitdem wir gesehen, daß der Alte in der Schlußscene in Carls langen Mantel gehüllt dasitzt, halten wir die Unterlassung dieser schützenden Bekleidung des gebrechlichen hülflosen Mannes während der feuchten Nacht im Freien für eine Barbarei; seitdem die Räuber ihr Corpslied „Ein freies Leben" in einer Weise, die an die Kneipe gemahnt, unmusikalisch, wild, lustig durcheinander gejohlt haben, finden wir den wohlgeschulten Vortrag desselben geistlos und

abgeschmackt. „Ueberall regt sich Bildung und Streben", und man wird sich nach Allem, was wir aus der Theatergeschichte wissen, nicht irren, wenn man die Meininger Aufführung als die erste bezeichnet, die der Dichtung als Ganzes am Nächsten kommt.

So ist denn das Streben der Meininger ein solches, das, indem es die classischen Dichtwerke von den Lappen der gewöhnlichen Theatermache befreit, zugleich der Entwicklung des gesammten deutschen Theaters zu Gute kommen wird und muß, und daß diese Prophezeihung keine trügliche ist, läßt sich aus der Schule, die sie auf allen größeren und kleineren Bühnen machen, schon jetzt deutlich erkennen.

Für den gebildeten Geschmack wird von den beiden Hauptrollen des Dramas immer Franz, für den ungebildeten immer Carl die dankbarere Aufgabe sein. Es ist eben, besonders heutzutage, erstaunlich schwierig, den Carl gut zu spielen und ebenso schwierig, den Franz völlig zu verderben. Für den ersten wird in der Schätzung der Masse stets das Pathos sprechen, mag es auch in der rohsten Weise in den Zuschauerraum hinausgeschrieen werden — eine abscheuliche Manier, die das feiner empfindende Publikum, das jede Maßlosigkeit zu verurtheilen liebt, nicht erträgt; für den letzten in der Schätzung der Gebildeteren, die im Theater lieber ihren Verstand als ihr Gefühl erregt zu sehen wünschen, das überlegene Raffiniren und Raisonniren des klugen Kopfes, das um so mehr zu gefallen pflegt, je kälter, ja, je matter es wiedergegeben wird, je sorgfältiger es sich von der Grenze der Leidenschaft fern hält. Dies „Vermenschlichen" riesiger und ungeheuerlicher Charaktere kann ja für den ästhetischen Genuß sehr oft ein Vortheil und wird in vielen Fällen das Zeichen künstlerischer Einsicht sein. Wenn es nur nicht gerade den Schillerschen Gestalten die Jugendlichkeit nähme und, was noch bedenklicher ist, den Kothurngang des hohen Trauerspiels zum gemüthlichen Schlürfschritt in Hausschuhen umwandelte! Auch kann es sich höchstens darum handeln, allzugrelle Farben hie und da zu mildern — für die Menschlichkeit der Charaktere hat der Dichter selbst gesorgt, man müßte denn die „Menschlichkeit" in der ge-

meinen Nachahmung des schlechthin Natürlichen und gesellschaftlich Conventionellen erblicken wollen. Denn — um zunächst bei dem Franz von Moor zu verweilen — so sind wie seine Motive auch seine Speculationen, sein Temperament, sein Charakter und dessen Entwicklung im innersten Grunde außerordentlich einfach und überzeugend. Er ist ein Materialist vom reinsten Wasser — nicht ein Schimmer eines Ideals erleuchtet und erwärmt den kalten Kreis seiner Gedanken. Seine Reflexionen über die Blutliebe sind abscheulich — aber versuche doch Jemand, der sich vor einer Denkconsequenz nicht scheut, auch wenn sie einen sittlichen Abgrund erschließt, das Richtige darin, die naheliegende Einfachheit ihrer Logik wegzuleugnen. Einem verwahrlosten, lieblosen Gemüthe wie dem seinigen ist in dem Gesetz des Vergehens und Werdens nie eine heilige Weihe aufgegangen — nur den gemeinen natürlichen Vorgang sieht er und macht er zum Stichblatt seines hündischen Spottes. Vollkommen psychologisch richtig verbündet sich in seinem unharmonischen Wesen diese Eiseskälte mit einer wilden Sinnlichkeit. Die zarteren Regungen des Gefühls kennt er nicht und will sie nicht kennen — aber eine mächtige Leidenschaft erfüllt und beherrscht ihn ganz. Nicht nur in seiner unheimlichen Liebe zur Amalie zeigt sich die Abhängigkeit von seinen Trieben. Er ist so wenig ein consequenter Schauspieler, daß er das Gewebe seiner Listen mehr als einmal durch seine leidenschaftlichen Ausbrüche zerstört. Er wird zornig, er stampft auf. Diese Unbändigkeit seines Naturells im Bunde mit seinem überlegenen Verstande ist auch einzig im Stande den mächtigen Willen zu erzeugen, der ihn auszeichnet. „Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten, Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnt beim Ueberwältiger und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze." Der Energie, mit der er sein Ziel verfolgt und die Maschen seines ränkevollen Gespinnstes immer wieder aufnimmt, auch wo er sie selbst verwirrt und vernichtet hat, entspricht dann auch das Frohlocken, mit dem er nach dem Tode des Vaters, wie Schiller schreibt, „hereinhüpft". Erst nachdem er erreicht, was er gewollt, beginnt die innere Zerstörung — in der Bühneneinrichtung all-

mählicher als im Original entwickelt. Hier faßt er fest und trotzig den Entschluß, den Bruder hinwegzuräumen, dort packt ihn das Entsetzen, der Dolch entgleitet seiner Hand — bis dann der großartige letzte Act den Verbrecher in die furchtbarste Verzweiflung jagt. Die ganze Leidenschaftlichkeit seines Temperaments offenbart sich hier noch einmal. Wäre er nur ein kalter Skeptiker, er hätte sich aus dem Traume vom jüngsten Gericht gewiß nicht viel gemacht. Aber die großartige Phantasie packt alle seine Sinne. Von der Erscheinung, die ihm geworden, ist er so vollkommen durchdrungen, daß er sie wie ein willenloses Werkzeug wieder giebt. Seine Seele spiegelt sie zurück, wie die Miene eines angespannt Horchenden das Erzählte wiederspiegelt. Seine Rede nimmt die prophetische Breite der ihm verkündeten Offenbarung an — und so bekommt auch der Zuschauer das Entsetzen nicht aus der dritten Hand, objectiv berichtet, sondern gleichsam direct, als wäre er selbst unter denen, die hinzutreten mußten zu der Höhe des Berges, zu den Dreien, „vor deren Blick flohe die Creatur". Im wilden Wirbel der Gefühle geht Alles zu Grunde, was Franz von Besonnenheit besitzt, und so, aller und jeder Stütze beraubt, endet er selbst. Wäre die Sprache, die Schiller in diesem seinem großen Erstlingswerke redet, nicht so oft von allem Maß und aller Schönheit losgelöst, und fänden sich in den ersten Unterredungen Franzens mit dem Vater und Amalien nicht einige Unmöglichkeiten, die leider ebensowohl diese Beiden wie den Charakter des Franz selbst treffen (Franzens Worte an den alten Moor: „Eure Entrüstung, fürchte ich, möchte euch zu harte Worte in die Feder werfen" — seine rasche Wendung im Gespräch mit Amalien „Laß mich, laß mich! meinen Thränen den Lauf lassen" und die unbegreifliche Leichtgläubigkeit dieser: „Bruder meines Carls! liebster, bester Franz" ꝛc.), so wäre die Durchführung des Franz sogar eine ungewöhnlich einfache und menschliche — an eine unmögliche Bosheit zu glauben wird uns nirgends zugemuthet, motivirt sind alle seine Handlungen und so grauenvoll der Vatermord ist — es ist Nichts darin, was der Wahrheit und der Tragik widerspräche; sowohl natürlich wie dramatisch drängt Alles den Franz zu dieser entscheidendsten That.

Bei dieser scharfen und doch so farbenreichen Zeichnung des Franz lag die Neigung der gewöhnlichsten Pfuscher, aus ihm einen buntbeklecksten Theaterbösewicht zu machen, so nahe, daß man es nur natürlich finden kann, wenn jeder etwas bessere Künstler vor allen Dingen dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen wünschte. Daher denn nun aber auch die vielen maßvollen Edelleute, denen man den Dämon der dichterischen Gestalt in Nichts anmerkt. Sie tragen keine rothen Haare und keinen Buckel, quetschen und verschärfen ihr Organ nicht (was ihnen gedankt werden muß), sie thun aber auch Nichts, um die Aufgabe zu einer tragischen zu machen. Ueber Mord und Todtschlag plaudern sie im Conversationston. Während Schiller den Franz sich wiederholt leidenschaftlich vergessen läßt, während er offenbar will (wie es denn auch dem richtig verstandenen Princip der Schauspielkunst entspricht), daß er nur vor seiner Umgebung eine Rolle spielt, den Zuschauer aber von Zeit zu Zeit in die Karten blicken läßt, arbeiten manche Schauspieler beständig grau in grau und lassen durch die Maske der Verstellung nie oder kaum je das Auge des wahren Franz hervorblitzen. In monotoner Bläße, die zur Blasirtheit wird, geht dann die Kraft des Charakters völlig verloren. Daß Franz vom vierten Acte an zusammenbricht, ist kein Beweis für die Richtigkeit einer so matten, man möchte sagen feigen Auffassung. Allerdings sind seine jugendlichen Schultern nicht stark genug, um die Last der begangenen Unthaten lange zu tragen oder gar noch zu vermehren, allerdings sinkt er unter den Schrecken seines Gewissens vernichtet zusammen, aber so feige wird er nicht, daß er nicht noch zur Schnur zu greifen vermöchte, um sich zu erdrosseln. Er hat nicht das Mark Richards des Dritten, aber er ist nicht nur heimtückisch, nicht nur der moralische Wegelagerer, der seine Kugel aus dem Dickicht sendet — zur herrischen Sprache wie zur herrischen That hat ihm nie der Muth, nur oft die Gelegenheit gefehlt. Noch weniger zeigt er Reue. Wenn Schillers Bemerkung nach dem vermeinten Tode des Alten „Franz hüpft frohlockend herein" auch allzu craß und einer Milderung bedürftig ist, so spricht sie doch durchaus gegen die mir bekannte Auffassung eines an einem großen Hoftheater beschäftigten Schau-

spielers, der bei dem Anblick der Leiche zurücktaumelte und das brutale „Jetzt bin ich Herr" unter sichtbaren Gewissenszuckungen kaum aus der Kehle brachte. Alle derartigen Abschwächungen der Ruchlosigkeit der Natur des Franz nützen dem tragischen Eindruck Nichts. Allein die Betonung seines Willens, allein eine übersichtliche Darlegung der Gründe, die ihn zu dem gemacht haben, was er ist, wird die doppelte Wirkung hervorbringen, ihn ästhetisch kräftig und psychologisch wahr erscheinen zu lassen.

Wie Franz so steht auch Carl Moor im Beginn der Dichtung auf dem allerwirklichsten Boden. Ein Jüngling, dessen Ueberkraft ins üppigste Unkraut schießt. Er hat den Herren der Universität Leipzig zu rathen aufgegeben, einen wüsten Studentenstreich über den andern begangen und kann, als wir ihn in der „Schenke an den Grenzen von Sachsen" den Staub von seinen Schuhen schütteln sehen, in der Erinnerung an jene Narrenstreiche, die Spiegelberg vor seinem Gedächtniß frisch zu erhalten bemüht ist, noch lächeln. Die Dimensionen gehen in's Breite, die Kraft in's Rohe, aber im tiefsten Kern ist Carl nichts anders als der echte deutsche Student, der nach fünf oder sechs verzettelten Semestern den verlorenen Sohn zu spielen, etwas Tüchtiges zu werden vermag und, bewegten Herzens in die Heimath zurückkehrend, sich mit demselben Philisterium, demselben Staatsdienst, demselben Gesetz, das er verhöhnt hat, auf den freundlichsten Fuß stellt. Es ist ganz besonders charakteristisch für die Art, wie Schiller idealisirt, und wahrhaft „Shakepearesch", daß er die Schatten nicht entfernt, das Dunkle nicht schönfärbt, sondern die Hauptzüge nur ausführt. Nur ein seiner Sache vollkommen sicherer Dichter konnte demselben Helden, der die Menschheit am Staate rächen will, dem Helden, der dem Pater in hinreißender Suada seinen Standpunkt klar macht, die Geschichte von der „großen Hundsleiche" zuschreiben. Die große Masse sieht darum doch ihren Liebling in ihm, den sie unter begeistertem Beifallklatschen an jedem Abend einer Räuber-Aufführung wieder auf den Schild hebt. Sie sieht und fühlt nicht, daß der Dichter viel zu gerecht ist, als daß er den abenteuerlichen und frevelhaften Plan des Carl gelingen lassen könnte, sie hört sein Wort nicht,

„Da steht der Knabe, schamroth und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmettern wollte", sie beklagt in seinem Untergang nur den Triumph der Uebermacht über die gerechte Sache. Aber gerade dem echten Gefühl erschließt sich in dem rächenden „Mene tekel", das, sobald nur das tolle Räuberbündniß geschlossen ist, sich mit feuriger Schrift vor den Augen des Hauptmanns zeigt, die ganze sittliche Feinheit und Freiheit, wie die dichterische Tiefe Schillers. Aeußerlich roh und übertrieben ist er oft, er läßt Carln „wider eine Eiche rennen" und „in ekstatischer Wonne aufblühen", aber innerlich bleibt er immer edel und maßvoll. So hinreißend aber Carl Moor im Pathos ist, so erschütternd das Stammeln seines leidenschaftlichen Schmerzes beim Anblick seines alten Vaters wirkt („Der Sohn hat seinen eigenen Vater — o seht her! seht her! er ist in Ohnmacht gesunken —, in dies Gewölbe hat der Sohn seinen Vater — Frost, Blöße — Hunger, Durst — o seht doch, seht doch! — es ist mein eigener Vater, ich will's nur gestehn!") — die poetischen Perlen erwachsen ihm doch erst aus den Thränen der Wehmuth. Carls Worte an Kosinsky, sein Gruß an die Vaterlands-Erde sind in dieser Beziehung unvergleichlich. In ihnen vibrirt ein ganz neuer tragischer Ton, den Schillers Vorgänger nicht kannten, weder Lessing noch Goethe, noch selbst Shakespeare. Es ist das Pathos der Reue des „gefallenen Engels", des „majestätischen Sünders", wie Schiller seinen Carl in dem Gedicht „Monument Moors des Räubers" nennt.

Alle diese Züge in der Darstellung zu vereinen kann nur einer bedeutenden Schauspielernatur beschieden sein, die entweder in der Fülle der Jugend der äußeren Spielformen schon mächtig ist, oder die sich mit den Jahren die Routine gewonnen und die Tiefe und Innigkeit der Empfindung bewahrt hat. Schillers Carl verlangt vor allen seinen anderen Helden riesige Mittel, wenn er, wie Dannecker von seiner Büste des Dichters sagte, „lebig" werden soll. Aber der Besitz der herkulischesten Gestalt und der dröhnendsten Stimme würde ohne Wirkung bleiben, wenn im Herzen des Schauspielers nicht die zartesten Saiten vibriren,

wenn es ihm nie feucht in den Augen geworden ist bei den Worten „Es wird Alles zu Grund gehn. Warum soll dem Menschen das gelingen, was er von der Ameise hat, wenn ihm das fehlschlägt, was ihn den Göttern gleich macht?“ Carl ist nicht der Kraftmensch, der ohne inneren Zwist mit klingendem Spiel auf sein Ziel losrückt. So lange wir ihn sehen, ist er im Zwiespalt mit sich. Sie verstehen ihn alle nicht, die ihn umgeben, weder der Lump, der den Säugling in die Flamme wirft, noch der Gauner Spiegelberg, weder der mannhafte Schweizer noch der thatendurstige Kosinsky. Er sucht die Ruhe, das Maß, die Einkehr in sein Inneres; alle Andern drängt es nach Außen. Diese Friedenssehnsucht giebt der Gestalt des Helden und damit dem ganzen Drama den poetischen Zauber. Einen Schinderhannes, der fröhlich mordet und endlich fröhlich auf dem Rade endet, einen großartigen Harlequin der Beutelschneiderei zeichnet auch wohl ein Anderer. Einen Carl Moor aber schafft nur ein großer Dichter. Selbst Grillparzers Jaromir bedeutet Nichts gegen ihn.

Wie Franz und Carl so ist auch ihre Umgebung aus ganzem Holz geschnitzt: die Typen der Räuber, der alte Diener, der Pater und Hermann. Dieser verräth in den straffen und sicheren Zügen, die ihn in der Bühnenbearbeitung auszeichnen, kaum mehr den jugendlichen Dichter, und sein großes Gespräch mit Franz im vierten Act derselben zeigt eine dramatische Kraft und Schärfe, eine klangliche Wucht und Fülle, wie sie sich in den Schillerschen Prosadramen ähnlich nur noch einmal, in der ersten Unterredung Ferdinands und des Präsidenten, findet; jener aber, der Pater, giebt sich als eine zwar parodistisch übertriebene, doch ganz originelle Gestalt, eine eigene Spielart rührender Komik. Denn er ist nicht etwa nur ein pharisäischer, feister, Lachen erregender Polterer. Gehört doch für den Einzelnen ein ganz erstaunlicher Muth dazu, sich mitten in die Höhle des Löwen zu begeben, ein Muth, der seinen Rückhalt entweder in einer kriegerischen, streitbaren Persönlichkeit oder in einer naiven Frömmigkeit, im felsenfesten Glauben an den Himmel haben muß! An das Erste wird man bei einem Pfaffen nicht denken, das Zweite zu betonen ist

aber auf der Bühne, um die unerschrockene Handlungsweise des Menschen glaubhaft zu machen, ganz unerläßlich. Bedenkt man vollends, daß der Pater den Hauptmann und die Räuber noch reizt und beschimpft, und kaum darauf rechnen kann, mit heiler Haut zurückzukehren, so wird es um so zweifelloser, daß man es hier mit einem zwar komisch wirkenden, bigotten, aber doch wirklich gläubigen Pfaffen zu thun hat, der, wenn ihm die Musketen und Fäuste der Räuber drohen, nicht schreien und retiriren darf, sondern fromm zum Himmel blicken muß.

Der alte Moor darf von vornherein nicht zu alt und kläglich genommen werden. Er hängt mit ganzer Seele an dem Erstgeborenen, er hatte selbst in seiner Jugend etwas von dem Ueberschwang, dem Feuergeist seines geliebten Sohnes, und wie jener Heldengeist eines kleinen Goetheschen Gedichtes mag er von sich sagen können:

Sieh, diese Senne war so stark,
Dies Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Kittermark,
Der Becher angefüllt.

Er ist zwar gebrochen, aber doch immer noch der Vater Carls von Moor. Geht er an der Krücke, so steht das im Widerspruch mit des Alten eigenen Worten („Alles, Alles, mein Sohn. Du ersparst mir die Krücke"), trägt er eisgraue Haare, so sieht es aus, als wäre er bereits ein Achtziger, während doch seine eigenen Worte („Er hat mich zu einem achtzigjährigen Manne gemacht"; . . . „O Carl, Carl, wüßtest du, wie deine Aufführung das Vaterherz foltert! Wie eine einzige frohe Nachricht von dir meinem Leben zehn Jahre zusetzen würde — mich zum Jüngling machen würde — da mich nun jede, ach! — einen Schritt näher an's Grab rückt") ein jüngeres Alter (vielleicht sechzig Jahre) mit Nothwendigkeit voraussetzen. Seine Charakterzeichnung hat manche Lücken und Sprünge, doch nicht so viel wie die der Amalie, an der leider mehr verfehlt, als gelungen ist. Zwar ist der schwärmerische Grundzug ihrer Natur, der zu der Zeit, in der die „Räuber" ursprünglich gedacht sind, vorzüglich

stimmt, wohl getroffen, zu überzeugen vermag sie jedoch nur in der zärtlichen Sorge um den Alten und in der Entrüstung, mit der sie Franzens Zudringlichkeiten von sich weist. Ihre erste Begegnung mit diesem treibt sie jedoch (im Original wie in der Bühnenbearbeitung) von Widerspruch zu Widerspruch. Sowohl ihre Heftigkeit („Was, mich vergessen?" — „Meinen Ring einer Metze?") ist dem Franz gegenüber, den sie doch kennt, unmotivirt, wie ihre Freude („Ha Carl! Nun erkenn' ich dich wieder"); daß sie dem Schurken aber gar um den Hals fallen, daß sie sich noch verwundern kann, als er ihr die grobe Lüge von dem Schwur in der Laube auftischt, das geht zu weit. Man merkt der Figur das mühevoll Erfundene, Zusammengereimte an; ein Zug stimmt nicht zum andern. Der Heroismus steht neben der mädchenhaften Einfachheit, die verzückte Gefühlsseligkeit neben der stärksten Naivetät. Hätte die Zeit, in der sie zu denken ist, nicht so viel Unwahres hervorgebracht, und erschiene sie nicht selbst als ein Geschöpf dieser Zeit, so wäre sie ästhetisch schwer zu ertragen. Eine gewisse Theaterwirkung übt auch sie, besonders wenn ihre Gesänge beibehalten werden, die den sentimentalen Ton ihres Wesens vortrefflich kennzeichnen — aber eine consequente dramatische Gestalt ist sie nicht.

Die Composition der „Räuber" folgt in ihrer Ruhe und folgerichtigen Uebersichtlichkeit Lessingschen Spuren, und die Warner, die in dem einmaligen Fallen des Zwischenvorhangs im Act schon ein entsetzliches Unheil erblickten und den jungen Dichter mit allem Nachdruck auf die französischen Einheitsregeln verwiesen, übersahen, daß das deutsche Drama sich in ihrem Zwange unmöglich hätte entwickeln können und daß Lessing selbst, der das strenge Einheitenprincip ohnedies nie vertreten hatte — er vermied nur die Verwandlung im Act —, im Nathan auch nach dieser Richtung hin die Bande in richtiger Erkenntniß des deutschen Genius lockerte. Die Sprache des „Regimentsmedikus Schiller" wimmelt begreiflicherweise von medicinischen Anklängen, gleichzeitig aber regt sich in ihr ein Zug biblischer Großartigkeit, wie wir sie in der Sprache der Propheten und der Apokalypse bewundern, und von Anfang bis zu Ende ist sie mit alt- und

neuteſtamentlichen Anklängen und Citaten verſetzt. Dieſe aus Schillers theologiſchen Neigungen mit zu erklärende Anlehnung an die Lutherſche Bibelüberſetzung, die ſich hier in ſichtbarſter Weiſe als die Mitſchöpferin unſeres claſſiſchen Deutſch ausweiſt, dauert auch in den ſpäteren Werken Schillers allerdings minder ſtark ſo lange fort, bis die Anſchauungen der Antike ſie verdrängen. Hier füllen noch die Vorſtellungen vom verlornen Sohn, vom bußfertigen Tobias, von Sadducäern und Phariſäern die dichteriſche Phantaſie. Von der Heimſuchung der Sünden der Väter, von den Raben, die den Kleinen auf dem Aas tiſchen, vom anvertrauten und vergrabenen Pfunde iſt die Rede. Franz dankt dem Himmel, „daß er nicht iſt wie dieſer“; „mein Herr und Meiſter lebt, ihn haben meine Augen geſehen“, ruft der alte Daniel aus, der, als er bei Nacht mit dem Reiſebündel das Schloß verlaſſen will und ſich ſeiner alterprobten Dienertreue gerührt erinnert, ſich ſelbſt einen „alten Elieſer“ nennt, und mit „Zähnklappern und Heulen“ kommt dem Carl die Erkenntniß, daß zwei Menſchen wie er den ganzen Bau der ſittlichen Welt zu Grunde richten würden.

Mit den Räubern trat die eigentliche deutſche Tragödie in die Erſcheinung, wurde der tragiſche Stil geſchaffen, der, ſo oder ſo modificirt, bis jetzt für uns maßgebend geblieben iſt. Leſſing hatte den Weg dazu gebahnt und in Kunſtwerken erſten Ranges architektoniſche Muſter geſchaffen. Was ihm fehlte, war das eigentliche Pathos, deſſen Mangel der Klarheit und Sicherheit ſeiner Charakterzeichnung zwar keinen Abbruch thut, ihm aber doch rein tragiſche Wirkungen verſagte oder durch Künſtlichkeiten und Geſchraubtheiten der Motivirung verdarb. Goethe hatte mit dem „Götz“ ein deutſches Kunſtwerk gegeben, deſſen Urſprünglichkeit und Friſche ihres Gleichen ſucht; aber er war und wurde niemals ein eigentlicher Dramatiker. Erſt Schiller fand hellſeheriſch den Weg zu der tragiſchen Höhe, die dramatiſchen und theatraliſchen Mittel ordnete ſein Genius mit der Sicherheit eines Feldherrn dem leidenſchaftlichen und zugleich ſittlichen Schwunge unter, der, oft mehr rhetoriſch als weſenhaft, doch der merkwürdigſte Ausdruck des deutſchen Empfindens war und, wie die

Wirkung Schillers auf unbefangene Gemüther noch jetzt zeigt, geblieben ist. Die erste Gewalt der Wirkung der Räuber ist natürlich längst vorüber. Um so bedeutungsvoller ist es, daß ihre ästhetische Kraft in diesem Maße ihre historische überdauert hat. Die echte Poesie ist eben unvergänglich.

Fiesco.

Nach der gewaltigen Wirkung der „Räuber“ hatte Schiller mit seinem zweiten großen Drama einen besonders schweren Stand. Er hatte die seltensten Erwartungen rege gemacht und konnte sicher sein, daß die alte Erfahrung, daß das Publikum diese in dem „zweiten Werke“ nicht erfüllt sehen würde, sich auch an ihm erfüllen mußte. Der Ruhm blendet. Was in dumpfem, unbewußtem Schaffensdrange organisch emporblühte, unbemerkt, ungesehen, steht nun plötzlich vor Aller Angen. Der Künstler *will* seinen Ruhm rechtfertigen und begiebt sich damit schon der Hauptbedingung zum vollständigen Gedeihen seines Werkes: der Unbefangenheit, der Naivetät. Da seinem Schaffen gleichsam auf die Finger gesehen wird, verliert er die Sicherheit, und so ist es nur zu leicht möglich, daß sich seine Eigenart im zweiten Werke gezwungen zeigt oder daß zur Künstelei wird, was freigeborene Kunst war. Aehnlich erging es Schiller mit dem Fiesco. Schon die kurze Vorrede erweckt nicht das Gefühl der kühnen Wageluſt, mit der er seine „Räuber“ in die Welt gesandt hatte. Er fühlt etwas wie einen Zwiespalt zwischen seiner Natur und seinem Stoff. „Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, däucht mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subject für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintansetzen muß, um der politische Held zu sein“. — „Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter als mit dem Cabinet, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend ge-

worden." Anderseits entwickelt er mit der Einsicht des geborenen Dramaturgen auf das Vortrefflichste, kurz und bündig, die Gründe, die ihn zwangen, den Zufall, dem der geschichtliche Fiesco zum Opfer fiel (er ertrank), aus dem Spiele zu lassen und statt dessen eine echt tragische That, die den Untergang des Helden herbeiführt, an die Stelle zu setzen. „Die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht." Sein richtiger Blick hatte ihm die dramatische Bedeutung, die in der Ermordung des kaum gekrönten Fiesco durch den Verrina liegt, sofort erschlossen. An dem tragischen Ausgang überhaupt zu rütteln, scheint ihm nicht in den Sinn gekommen zu sein; Fiescos Tod forderte die historische wie die dramatische Treue. In der Gestalt, wie uns das Trauerspiel vorliegt, also mit dem tragischen Ende, erschien es im December 1782, mit der Jahreszahl 1783 versehen, zu Mannheim in der Schwanschen Buchhandlung: der einzige von Schiller selbst besorgte Druck des Stücks.

Noch im selben Jahre aber begann ein neues Experimentiren mit dem soeben vollendeten Werk, auf das der Dichter bei seiner Flucht aus Stuttgart all seine Hoffnungen, all seine Zukunftspläne gebaut hatte. Schon Schillers eigener Vortrag des Manuscripts in der Wohnung des Mannheimer Regisseurs Meyer hatte die peinliche Wirkung geübt, daß die Anwesenden sich nach und nach wie die Hörer des „Philippus Augustus" in Paillerons „Welt, in der man sich langweilt" verstohlen in den Garten flüchteten und der Wirth Schillers guten Freund Streicher in höchster Bestürzung fragte, ob denn der Dichter der „Räuber" wirklich der Verfasser dieses elenden Stücks sei. Daß Schillers hochtrabendes Pathos und sein schwäbischer Dialekt die Schuld dieses Mißerfolgs trugen, stellte sich zwar schon andern Tags heraus, und Meyer und Iffland nahmen nun keinen Anstand mehr, das Stück der Intendanz zur Aufführung zu empfehlen und für den bedürftigen Dichter gleichzeitig als Beweis der Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste um eine Gratification (man sagt: von acht Louisd'or) nachzusuchen, die — ihm abgeschlagen wurde. Eine Umarbeitung begleitete Iffland in Dalbergs

Auftrage mit einer Kritik, die sich an allerlei Kleinigkeiten stieß, zum Schluß aber doch anerkannte, daß das Stück Scenen von genialer Originalität und Größe besitze, und empfahl, „durch jede mögliche Unterstützung den billigen Erwartungen eines solchen Mannes zu entsprechen.“ Alles dies verfing nicht, und der einem grausamen Mangel preisgegebene Autor mußte froh sein, als sich ihm durch die nicht genug zu preisende Güte der Frau von Wolzogen in Bauernbach in Meiningen eine Zuflucht eröffnete, die ihn vor dem geistigen und leiblichen Verfall rettete. Sein Drama blieb in Mannheim bei Schwan, erschien, wurde nachgedruckt und fiel sofort auch jenem Bearbeiter Plümicke in die Hände, der an jedem Schillerschen Werk seine dramaturgischen Erfahrungen bethätigen zu müssen glaubte.

Gegen diese Bearbeitung richtete sich eine Anzeige des Dichters in den Gothaischen gelehrten Zeitungen (91. Stück, 12. November 1783): „Unüberwindliche Schwierigkeiten, die sich bei der Aufführung des Fiesco gezeigt haben, veranlassen mich, die zweite Hand an dieses Schauspiel zu legen, um ihm eine mehr theatralische Gestalt zu geben. Ich ersuche also jedwede Schauspielergesellschaft, die meinen Fiesco zu geben gesonnen ist, sich an niemand als unmittelbar an mich selbst zu wenden, und denselben nach keiner andern Veränderung als der meinigen zu spielen, welche in wenigen Monaten im Manuscript zu haben sein wird. Mannheim, den 12. Oct. 1783. Dr. Schiller.“ Dem war wirklich so. Dalberg war auch mit der Druckgestalt des Fiesco nicht einverstanden und wünschte das schon wiederholt umgearbeitete Stück abermals und zwar an einer entscheidenden Stelle geändert zu sehen, und Schiller, dem aus allen Gründen daran liegen mußte, seinen Platz auf dem deutschen Theater zu behaupten und Plümickes Raubzug abzuschneiden (dessen mißhandelter „Fiesco“ in Berlin mit dem größten Beifall wiederholt gegeben wurde) verstand sich wohl oder übel dazu. So sollte denn, wie die „Räuber“, auch das zweite große Drama Schillers seine Mannheimer Bühnenbearbeitung erhalten. Während aber jene den dramatischen Körper im Ganzen unversehrt ließ und ihm nur einige bunte theatralische Lappen umhängte, wurde Fiesco bei der Verstümmlungsarbeit

„für die Bühne“ lebensunfähig gemacht. Leonore fiel nicht von des Gatten Hand, Fiesco entsagt dem Purpur und wirft das Scepter, zerbrochen, unter das Volk. „Steht auf, Genueser! Den Monarchen habe ich euch geschenkt, umarmt euren glücklichsten Bürger!“ so lautet das letzte, diese Großthat der Entsagung des Fiesco besiegelnde Wort der Tragödie, bei dem Verrina natürlich, entwaffnet, dem wiedergefundenen Freunde in die Arme stürzt.

Es ist nicht anzunehmen, daß der Dichter diese gewagte Aenderung ohne alle künstlerischen Scrupel vorgenommen haben sollte. Die „Erinnerung“, die er auf dem Theaterzettel für die erste Aufführung in Mannheim, am 11. Januar 1784, mit abdrucken ließ, macht ein etwas verlegenes Gesicht. Sie spricht große Worte, aber sie fühlt die Verpflichtung, sich zu entschuldigen. Daß der neue Schluß der Geschichte widerstreitet, bedeutet dem Dichter und uns nicht viel — bedenklicher ist sein Widerspruch mit der ganzen Anlage der ersten Fassung. Schiller ist, im Begriff sich zu rechtfertigen, doch so ehrlich, daß der Conflict seines künstlerischen Gewissens sich unwillkürlich verräth. „Es mag nun sein, sagt er, „daß ich zur Zeit, wo ich jenen (den ursprünglichen Fiesco) entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen — vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen.“ Hierin liegt eine sehr feine Unterscheidung des Dramatischen und Theatralischen. Was besagt sie aber anders, als daß das Erste dem Letzten geopfert war? Und, zum Unglück, war der Preis des Opfers nicht einmal werth. Den Mannheimern gefiel das Stück nicht; „republikanische Freiheit“, klagte Schiller in einem Briefe an Streicher, „ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name.“ So rächte sich der Zwang, den Schiller sich und seinem Werke angethan hatte. In einer zweiten für das Leipziger Theater vorzunehmenden Einrichtung (1785) griff der Dichter denn auch auf das Original zurück, wohl fühlend, daß es das Bessere sei. Allerdings änderte

er auch hier noch in Einzelheiten und setzte an die Stelle der Ertränkung die Erdolchung des Helden durch den Verrina, der das Stück nun, nachdem das Volk schreiend zusammengelaufen, mit den Worten schließt: „Es war mein Busenfreund und mein Bruder, mein Wohlthäter und der größte Mann seiner Zeit, aber das Vaterland war meine erste Pflicht. Fordert sein Blut von mir, Genueser, ich stelle mich als ein Mörder vor euer Gericht. Mein Proceß ist verloren vor dieser Erden, aber ich habe ihn gewonnen vor dem Allmächtigen." Dem ursprünglichen Schluß kommt dieser Leipziger zwar auch nicht gleich, aber er erschüttert das ganze Werk doch nicht wie die Mannheimer Aenderungen, von denen Schiller nur einige beibehielt, die den Nerv des Stückes nicht treffen: Bertha entgeht der Gewaltthat des Gianettino; er raubt sie, aber entehrt sie nicht. Der Anfang des fünften Actes findet sie, „in Trauer verschleiert", in einem unterirdischen Gewölbe, das nach ihrem langen, angstvollen Monolog Bourgognino sprengt, um sie für immer zu befreien und unter den Abschiedsworten des hinzutretenden Verrina zur Trauung zu geleiten. So war das Drama hin und wieder gewälzt, willig und unwillig verändert. War es dieses Schweißes des edelsten Mannes werth?

In dem Freiheitsgedanken, den der „Fiesco" behandelt, zeigt dieser nun zwar einen Fortschritt vor den „Räubern"; das republikanische Ideal ist wirklicher als das fesselloſe des Räubers. Es wies den Dichter auf die Geschichte, die Quellen, und weckte seinen starken historischen Sinn. Leider aber war er damals noch nicht im Stande, diesem politischen Ideal in derselben Weise wie in seinem dritten Werke dem socialen Ausdruck zu verleihen. In „Kabale und Liebe" hatte er vor allen Dingen die Sprache des Standes zu reden, für dessen Rechte er gegen den Hof eintrat, dessen Sein und Fühlen er kannte und glühend liebte — im „Fiesco" begab er sich auf einen glatten Boden, auf dem sich sein an eine freie und maßloſe Bewegung gewöhnter Gang nur gezwungen mäßigen konnte. Noch verstand er nicht die Sprache dieser Kreise in jener künstlerischen Steigerung oder Abklärung zu reden, die ihm schon im „Don Carlos" in so überraschender Weise zu eigen war, noch hatte er für die poetische

Wirkung des Politischen nicht die Ruhe und die richtigen Töne gefunden, die ihm im „Wallenstein“ und der „Stuart“ so erstaunlich zu Gebote standen. Und so fehlt es denn in der Diction ebensowenig an zahlreichen Geschraubtheiten, an Uebertreibungen, die auf diesem Boden viel auffallender als in den böhmischen Wäldern wirken, wie an handgreiflichen Fehlern gegen die Richtigkeit der italienischen Verhältnisse und Wortformen, deren Schiller zur Farbengebung bedurfte. „Aus jedem Kopf blüht ein Scudi (statt Scudo) für dich“, läßt er den Helden zum Mohren sagen, und das Bild, das der Maler Romano in den Palast des Grafen von Lavagna bringt, die Geschichte des Appius Claudius, sollte ursprünglich „fresco“ gemalt sein. Endlich ist auch bei der Fülle von Motiven, die sich mit dem Stoffe dem Dichter darboten, bei seiner Neigung, den republikanischen Gedanken in den verschiedensten Personen möglichst vielfältig und vollständig sich abspiegeln zu lassen (Verrina, Calcagno, die Senatoren, die Bürger), die Composition, die in den „Räubern“ eine so bewundrungswürdige Sicherheit verrieth, in's Wanken gerathen. Es fehlt das nothwendige Hindrängen zur Krise im ganzen Drama wie in der einzelnen Scene, das Interesse theilt sich, einen der wesentlichsten Züge der Schillerschen Dramentechnik, die Sammlung, vermissen wir.

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Ausstellungen einzig den Maßstab voraussetzen, den der Schillersche Genius und seine erste Tragödie der Beurtheilung an die Hand gaben. „Fiesco“ enthält noch immer eine Fülle von Vorzügen, die nur einem großen Dichter angehören. Auch in diesem ersten seiner Staatsdramen offenbart sich schon der für einen 22jährigen Jüngling ganz erstaunliche Scharfblick für die treibenden Kräfte im politischen Organismus, jene fast schonungslose Klarlegung der Motive derer, die das Volk vergöttert, die als Parteiführer Hunderte und Tausende hinter sich schaaren, und trotz alledem der helle Idealismus, der sich durch keine noch so jämmerliche Einsicht zu Boden drücken läßt, der frei und mannhaft sein Haupt zum Himmel erhebt. Kannte er die Ausdrucksformen dieser Welt auch noch nicht — den Kern ihres Wesens erkannte oder errieth er

doch, und die Art und Weise, wie der Aufruhr im zweiten Acte entsteht und genährt wird, wächst und schwillt, ist und bleibt eins der genialsten Spiegelbilder der Revolution von oben und unten. So verschnörkelt die Sprache auch oft erscheint — sie wird doch zu Zeiten der einfachste Ausdruck echter Leidenschaft; sie steigert sich in der großartigen Gestalt des Andreas Doria zu bezwingendem Pathos oder spitzt sich zu feinen und geistvollen Antithesen zu, die, bald kalt und gesucht, eben so oft durch ihre Grazie und Sicherheit überraschen und fesseln. „Signora, um Gotteswillen! Wird er nicht den Verstand verlieren, oder was wird er wählen?“ fragt die boshafte Julia Fiescos Gemahlin, und „Sie, Madame — wenn er ihn verloren hat“, antwortet diese. Derartige Pointen finden sich zahlreich: außer in der, im Uebrigen gezwungen herbeigeführten und peinlichen Scene der beiden Frauen, in den beiden ergreifenden Scenen Fiescos mit seiner Gemahlin. Die Nadelstiche werden zu Degenstichen und wuchtigen Schwerthieben in den dramatisch wie theatralisch gleich meisterlich geführten Dialogen des alten Dogen mit seinem Neffen, mit dem Fiesco und dieses mit dem Verrina, zum witzigsten Geplänkel in den Scenen des Mohren. Von der überraschendsten Wirkung ist der tragisch auf das Trefflichste motivirte, scenisch so jähe Schluß mit der epigrammatischen Schärfe des letzten Wortes: „Ich gehe zum Andreas.“ Darin liegt Alles: das ganze verfehlte Unternehmen, eine bittere Resignation, eine unwillige Versöhnung mit dem Bestehenden, das gerade Verrina am Rücksichtslosesten hat stürzen wollen. Zum Andreas geht er, dessen Tod er beschlossen hat! Ein erschütternder, fast weltschmerzlicher Schluß. Und das in dem einen kurzen Worte wiedergegeben! Darin ist Schiller unerreicht. Man braucht nur an den epigrammatischen Schluß der Räuber: „Dem Manne kann geholfen werden“, der Stuart: „Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich“, des Wallenstein: „Dem Fürsten Piccolomini“ zu denken. Und endlich führt auch die Charakteristik, wenn sie auch hie und da widrig ausartet und verzerrt wird, einige der dichterischen Figuren auf eine stolze Höhe der Kunst.

Es war ein glücklicher Gedanke, zu der Darstellung des

schwierigen Problems der Antoniusnatur einen dreiundzwanzigjährigen Mann zu wählen. Jugendliche Leidenschaft konnte Alles entschuldigen, was gegen die Sitten des genuesischen Adels und die Kaltblütigkeit des raffinirenden Kopfes (auch in der dichterischen Behandlung) fehlte. „Stolz mit Anstand, freundlich mit Majestät, höfisch-geschmeidig und eben so tückisch" lautet sein Paß in dem, ausnahmsweise mit Signalements versehenen, Personenverzeichniß. In der „Erinnerung" auf dem Theaterzettel der ersten Aufführung wird es erweitert: „Fiesco, ein großer, fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikuräischen Müßiggangs in stiller, geräuschloser Dunkelheit gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenplane und wüthende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren." Die Sprache der Galanterie, die Lessing so trefflich in der „Emilia Galotti" zu kennzeichnen versteht („Nichts klingt in dieser Sprache wie Alles, und Alles ist in ihr so viel als Nichts") — Schiller hat sie nie zu sprechen vermocht. Die Empfindung ist im Grunde zu echt bei ihm, er kann nicht mit ihr coquettiren, dazu sind, wie es die Bewegungen seiner Jünglingsjahre waren, seine Worte zu schwer oder zu scharf. Einige glatte und bestrickende Wendungen verlieren sich in dem massiven Geschütz der Rhetorik. Aus dieser Unvertrautheit mit dem Ton höfischer Ritterlichkeit mag sich denn auch die unerträgliche Bloßstellung der Imperali, die Fiesco kalt und höhnisch in Scene setzt, erklären, ein Verfahren, das von einem Manne an der Frau geübt, aufs Aeußerste beleidigt, und vor dem den Dichter bei ruhigerer Ueberlegung schon das einfache Schicklichkeitsgefühl hätte warnen müssen. Viel glücklicher als der Galan ist der Genußmensch gezeichnet, der die erregten Senatoren vor die Statue der Venus führt. Vortrefflich aber, an einigen Stellen unvergleichlich, der Caesar, der durch Blick, Wort und Haltung Allen zu imponiren versteht. Wie Fiesco den jungen Hitzkopf Bourgognino mit nachlässiger Sicherheit abtrumpft, wie er den tobenden Bürgern gelassen seine Thierfabel zum Besten giebt, wie er das Bild des Malers von der Staffelei

stürzt und die Republikaner zu seinen Füßen niederwirft — das ist mit genialer Hand, groß und kräftig, gezeichnet. Daneben steht der geistreiche, jedem guten Einfall zugängige Wagehals, der mit dem Mohren kostbare Discurse des Spitzbubenthums führt, das hier seine äußersten Vertreter, den Kronendieb und den Beutelschneider, vertraulich zu einander geführt hat. Hier ist Fiesco echt vom Wirbel bis zur Zehe, ein junger italienischer Wallenstein, freilich ohne alle Mystik wie dieser und allzu starke moralische Bedenken, aber ebenso verschlagen und doppelzüngig; kein „erster Held" im Sinne des deutschen Normaltrauerspiels, aber ein geborener, von der Natur zu jedem Siege der List und Verführung berufener Intriguant.

Auch seine Stellung zu seiner Gemahlin ist vorzüglich gekennzeichnet: ein wenig romanisch obenhin, conventionell und förmlich („Schöne Gräfin, Sie verrathen ihre Schönheit an den feindlichen Morgenhauch"), aber nicht ohne Feuer. Vollkommen wahr ist auch sein leidenschaftlicher Ausbruch an der Leiche, wenn man von den sprachlichen Auswüchsen dieses starken Schmerzenspathos einmal absieht. So oder so, er hat sie doch immer geliebt, und er bleibt doch immer ihr Mörder. Moralisch mehr als durch die That selbst, die ein Zufall ist, vom „Finger des Ohngefährs", den Schiller sonst in der Tragödie nicht anerkennen will, herbeigeführt. Aber moralisch allerdings. Leonore fühlt, daß an des Herzogs Seite ihr Platz nicht ist. Die zarte Frau wäre in der „stürmischen Zone des Throns" nicht gediehen, sie prophezeiht sich selbst ihr Ende — Fiesco gewinnt die Krone und Leonore muß fallen, früher oder später. („Unglückselig, wenn es mißlingt! wenn es glückt, unseliger! Hier ist keine Wahl, mein Geliebter! Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesco verloren. Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme.") Diese Nothwendigkeit entschuldigt denn auch die theatralische Herbeiführung ihres Todes, der ohne diesen inneren Zwang ein unausstehlicher Fehler wäre.

Der Charakter hat viel feine und liebenswürdige Züge und ist ein entschiedener Fortschritt vor der Amalie. Freilich ist die Sentimentalität der Italienerin etwas blond und deutsch. Aber

sie hat einen Zug von weiblicher Würde, der in einer späteren Schöpfung, der Königin im „Carlos", im Gemisch mit der feinsten Klugheit und der hellsten, reinsten Lebensfreude so unvergleichlich gelungen ist. In der für die Oekonomie des Stückes überflüssigen, aber zur Charakteristik der Leonore bedeutsamen, dialogisch zur größeren Hälfte vortrefflichen Scene mit dem Calcagno (II. 3) ist sie von einem natürlichen Adel, der den aufdringlichen Galan wohl zur Ehrfurcht zwingen muß. („Fiescos Schande macht keinen Calcagno bei mir steigen, aber die Menschheit sinken.") Um so auffallender berührt in dieser weichen und hoheitvollen Seele ein Zug von Schlauheit, der, so weiblich er sein mag, doch in der Scene, in der er hervortritt, den Eindruck bitter stört. Es ist die dritte Scene des dritten Actes. Leonore kommt, um sich von ihrem Gemahl zu verabschieden, ihm seine Liebespfänder, seine Briefe zurückzubringen und in die Arme ihrer Mutter zurückzukehren. Der ganze Auftritt macht den Eindruck der Wahrheit, da entschlüpft ihr plötzlich eine Wendung, die unerwartet auf ein Raffinement schließen läßt, das in ihrem Wesen sonst nirgends angedeutet ist. („Ah, erwünscht. Er wird blaß und roth. Jetzt bin ich muthig.") Hat sie denn, fragt man sich plötzlich, ihrem Manne nur eine Scene machen, nur ein coquettes Spiel treiben wollen? Es wäre unbegreiflich, wenn sich nicht in einer verwandten Figur, der Luise, ganz der nämliche Zug fände. Man vergleiche in der Scene mit der Milford im vierten Act Luisens Worte: „Spottet sie einer Verzweifelnden u. s. w. . . . . so könnte ich mir ja noch den Schein einer Heldin geben" u. s. w. mit diesem Satz der Gräfin Fiesco. In dem tiefsten Leiden eine Speculation auf den Schein, die Lüge? Ist das psychologisch möglich, so ist es doch jedenfalls sehr unästhetisch. Man möchte in solchen Momenten an Schiller irre werden. Hat ihn zuweilen das Gefühl überkommen, als zeichne er zu ideal, als bedürften seine Gestalten des Schattens, aus dem dann diese Flecken wurden? Auch Amaliens Liebe zu dem Grafen von Brand gehört zu diesen ästhetischen Verirrungen, die auf dem Theater glücklicher Weise regelmäßig fortbleiben.

Das Haus der Doria ist in den männlichen Repräsentanten

ungleich glücklicher gefahren als bei dem Weibe, das als Gräfin Julia Imperiali ihre Umgebung und das Publikum ärgert. Wie weit ist der Weg von dieser crassen Caricatur der Coquette und Phryne, die von Lessings Marwood und Orsina Nichts gelernt hat, zur Milford und von dieser zur Eboli! Gianettino aber ist eine meisterliche Renaissancefigur: der vollkommenste Nepote und Despot, frech, gemein und tollkühn. Andreas ist sein imponirender Gegensatz: die wohlerworbene, wohlverdiente Herrschergröße selbst, in deren Schilderung Schiller nicht seines Gleichen hat. Es ist, als reckte sich seine eigene hohe Gestalt in einem solchen Gebilde empor, als funkelte sein Auge flammenden Zorn, als schöpfte jeder Athemzug den Grimm gegen alles Unwürdige und Niedrige aus seiner ureigensten Empfindung. In der kurzen Unterredung mit dem Gianettino steht jedes Wort an seiner Statt, gemessen, prachtvoll, in beredter Steigerung sein Opfer vernichtend, bis dem wüsten Gesellen die Rede versagt und er dem Abgehenden nur noch „glühend und sprachlos" nachzusehen vermag. Auch die oben gleichfalls schon erwähnte Scene des Andreas mit dem Fiesco im Schlußact ist nur kurz, aber nicht minder großartig. Eine milde Majestät athmet aus jeder Zeile, eine Sicherheit des Vertrauens, die aufs Tiefste ergreift. In der That, so muß der Mann reden, der den Mohren, der „schändlich heraus geplaudert", seinem Herrn gebunden zurückzuschicken die Großmuth hat und jeder Warnung zum Trotz in der Nacht des Aufruhrs ohne Leibwache schläft. Wie wundervoll wirkt sein Wort: „So steht eine Leibwache da, die kein Fiesco zu Boden wirft, wenn nicht Cherubim unter ihm dienen", und auf Fiescos Blasphemie „Ich möchte sie sprechen, einen Brief in die Ewigkeit zu bestellen" des Dogen ruhige Antwort: „Armer Spötter! Hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?"

Die Gruppe der Verschworenen hat nur einen Charakter, den Verrina: ein Brutuskopf, schwer und düster, bei allen Uebertreibungen der jugendlichen Phantasie des Dichters voll Mark und Wahrheit. Seine Wortkargheit, sein Ingrimm beim Anblick des herzoglichen Schmucks am Fiesco — wie männlich und über-

zeugend! Bourgognino ist dagegen wenig mehr als ein Abdruck des allgemeinen poetischen Jünglingstypus und die wohl angelegten Masken des Sacco und Calcagno sind ohne Grund verzerrt. Die drei, deren Entrüstung über den brutalen Streich, den Gianettino der Procuratorwahl gespielt, in der den Aufruhr einleitenden Scene so glänzend geschildert ist — sie fallen sich beständig in die Rede, wiederholen beständig ihre Worte („Der ganze Adel ist in mir aufgefordert. Der ganze Adel muß meine Rache theilen." . . . . „Der ganze Adel ist in ihm aufgereizt. Der ganze Adel muß Feuer und Flammen speien" u. s. w.) — als Personen sind sie doch zu wenig aus einander gehalten. Alle Lücken und Grellheiten in der Zeichnung werden aber durch einen Charakter aufgewogen, der in der Keckheit, mit der er entworfen, und der Reife, mit der er ausgeführt ist, seines Gleichen sucht: der Mohr. Schiller hatte Recht, ihm ein „originelles Gemisch von Spitzbüberei und Laune" ins Zeugniß zu schreiben, denn für den Verein dieser Qualitäten hatte die Literaturgeschichte ihm nirgends ein Vorbild zu liefern. Der sprunghafte Humor des wilden und drolligen Gesellen, der in seinem letzten Stündlein zum tollsten Galgenhumor wird („Aber hängt mich nur an keine christliche Kirche"), wird ohne Grund „shakespearesch" genannt, in der Absicht der Anerkennung, aber mit der Wirkung der Aberkennung der Originalität. Es bedarf keiner Worte, wie sehr Shakespeare der Verkörperung einer jeden Nuance von Humor fähig ist, von der dunkelsten Tiefe des Weltschmerzes bis zur lichtesten rosigsten Laune, die, ein geschickter Gaukler, Abgründe rings um sich her, in blauer Luft auf Seilen und Stangen ihre Schnippchen schlägt. Ein verschwenderischer Reichthum der Menschenkenntniß, die Schillern in dieser Ausdehnung nie zu Gebote gestanden hat, noch aufgegangen ist! Während aber die Shakespeareschen Humoristen in den meisten Fällen außerhalb des eigentlichen dramatischen Planes, der Intrigue, stehen, Episoden oder, dramatisch genommen, völlige Beiläufer sind (der unvergleichliche Falstaff obenan) — vollends diejenigen, die Clowns sind oder sich aus dem Clown entwickelt haben — steht der Schillersche Mohr mit der Handlung in steter Verbindung. Ebenso

wie so viele Figuren Shakespeares dem Zwecke einer so zu sagen malerischen Contrastirung zu der Haupt- und den übrigen Personen dienend, erfüllt er diese Aufgabe doch niemals auf Kosten der Handlung; seine guten Späße verlieren sich nicht ins Breite, er macht sie nie um ihrer selbst willen. Die allzu reichhaltige Ausgestaltung des Stoffes hat zwar auch ihn nicht ganz so fest in das Ensemble gefügt, wie jede einzelne Figur der „Emilia", der „Minna", von „Kabale und Liebe", aber in seinen Scenen entwickelt sich der Dialog rasch und sicher, Schlag auf Schlag, ohne Aufenthalt. Dabei ist seine Stellung zu dem Problem des Stoffes, der republikanischen Idee, von der prächtigsten humoristischen Laune dictirt. Dieser ärmste Sünder und Galgenstrick neben und, wie er glaubt, Hand in Hand mit dem glänzenden, jugendschönen, stolzen Führer der Verschwörung! „Gelt, Fiesco? Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann." Und er, der Handlanger der Revolution, fühlt sich als ihr Haupt! „Ich war der Mann, der diese Suppe einbrockte — Mir giebt man keinen Löffel." Dabei hat der Patron Fleisch und Blut, es rieselt und zappelt ihm in allen Gliedern. Er fühlt sich als Herr des Lebens, der sich auch auf den letzten „Extrafall" mit humoristischem Anstand leicht zu rüsten vermag. Solch einem lustigen Schurken glaubt man es, daß er sich auf ordentlichem Wege gedrückt und unfrei fühlt — erst durch das Verbrechen wird er frei, erst auf dem Wege zum Galgen fühlt er alle Kräfte in sich entwickelt; er hat Nichts mehr zu verlieren, aber Alles zu gewinnen; er braucht vor Keinem Comödie zu spielen und folgt mit diabolischer Freude und Ausgelassenheit den spitzbübischen Trieben seiner Natur. Eine solche Gestalt hat Schiller nicht wiederholt. Der Kreis seiner humoristischen Charaktere ist ja ohnehin nur klein und der Mohr ist unter ihnen der bedeutendste.

Die Inscenirung des „Fiesco" fordert Pracht und Glanz. Neben der üppigen Weichlichkeit des Lebens der Adligen nimmt sich die rauhe Tugend des Verrina, das edle Maß des Andreas Doria um so ernster und bedeutender aus. Die Anordnungen des Dichters sind oft zu erweitern, oft besser zu umgehen. Die

Unterredung des Verrina und Bourgognino (III. 1) hat Schiller allzu theatralisch in eine „furchtbare Wildniß“ (bei Genua?) verlegt. Nun soll zwar im Theatralischen das äußere Bild dem inneren entsprechen, aber ohne Zwang und Künstelei. Welch' ein Gedanke, wie entlegen und manierirt, zumal bei dem kernigen Verrina, ist es jedoch, anstatt sich im Zimmer mit seinem jungen Freunde einzuschließen, einen Ort aufzusuchen, „den schrecklichsten, den er finden konnte,“ um für seinen lichtscheuen Plan einen passenden Hintergrund zu haben! Die Spiegelscene (Fiesco und der Mohr) in eine Orangerie zu verlegen (wie es die Meininger thun), nur um ein effectvolles Bild mehr zu gewinnen, und damit den Spiegel zu streichen, liegt dagegen kein zwingender Grund vor. Besser ist die Einrichtung des letzten Actes, die die deutsche Bühne der Meininger Anregung verdankt. Ein feiner Takt für das, was conventionell möglich ist, hat den obersten Leiter jener erlesenen Künstlergesellschaft bestimmt, den ganzen Vorgang in eine geschlossene Decoration, eine Art Hofraum mit Durchgängen nach den Straßen und dem Thomasthor in der Mitte, zu verlegen; links vorn am Proscenium der Palast des Dogen. In dieser Scenerie verliert das ganze Gespräch zwischen Fiesco und Verrina seine Unwahrscheinlichkeit. Man denke sich aber die Beiden allein auf offener Straße in der Nähe des Meeres. Der neuerwählte Herzog von Genua geht mit dem Purpur ohne alle Begleitung spazieren! Die Stadt, die eine rasche Revolution soeben glücklich beendet hat, in deren Gassen es von Aufgeregten, Freudigen, Flüchtigen wimmeln muß, ist so menschenleer, daß die Unterhaltung der Beiden nicht gestört, die Ermordung des Fiesco nicht einmal bemerkt wird! Unmöglich! Bei den Meiningern kommt Fiesco mit seinen Freunden, Calcagno, Sacco und den Anderen, die sich erst auf seinen Wink und nachdem das Gespräch mit Verrina eine persönlichere Wendung nimmt, zurückziehen. Durch das gesprengte Thor aber sieht man, nicht etwa die öde Galeere, die Fiesco besuchen soll, dicht am Ufer liegen, sondern die Gondel mit dem Schiffer, in der Verrina gelandet ist und welche die Beiden hernach besteigen, um von dort an die bei den Meiningern ganz mit Recht unsichtbar gedachte Galeere zu fahren.

Bei dem Besteigen der Gondel stürzt Verrina den Herzog in's Meer, und der Schiffer begleitet rathlos den unerwarteten entsetzlichen Vorgang mit allen Geberden des Entsetzens, bis er, zur Rettung vergebens bemüht, Hülfe suchend von dannen rudert. Das Alles ist so möglich, wie es, wenn man Schillern getreu bleiben will, nur sein kann.

Weniger ist es zu billigen, daß auch die schöne Anfangsscene des fünften Actes dieser äußerlichen Rücksicht gewichen ist — ich nehme nämlich an, daß dies der Grund der Streichung ist, und nicht etwa das Verlangen, den Act mit der ganz überflüssigen Sprengung des Thomasthores effectvoll zu eröffnen — ein Grund, der gerechten Tadel verdiente. Es befremdet zwar, daß Fiesco Gelegenheit finden kann, den Dogen während der Nacht (einer solchen Nacht!) unbeobachtet allein zu sprechen — er unten auf der Straße, der Alte oben auf dem Balcon, kurz vor Ausbruch der Revolution, deren Mitspieler schon durch ganz Genua vertheilt sind. Der Doge selbst schläft jedoch in jener Nacht — es ist dies von Schiller, wie bemerkt, sehr fein vorbereitet — ohne Leibwache. Auch braucht er ja nicht zur Ruhe gegangen zu sein. Vor den erleuchteten Fenstern könnte bei Beginn der Scene die Gestalt des alten Mannes, der nur geringen Schlaf bedarf, den das Staatswohl bis tief in die Nacht über Documenten aller Art wachgehalten hat, sichtbar werden — und Niemand wird noch ein Bedenken darin finden, daß er bei dem Läuten der Glocke sofort auf dem Altan erscheint. Ueberdies ist die ganze Scene so schön und findet Fiesco in ihr die einzige Gelegenheit, die imposante Großmuth des Andreas einigermaßen wett zu machen, daß man sie stehen lassen sollte — trotz aller conventionellen Bedenken.

Daß Fiesco für Schiller und die deutsche Tragödie nach den „Räubern" keinen Fortschritt bedeutet, ist gewiß, Aber verloren war der Zwang des Stoffs und die Nöthigung, die wirklichen Dinge schärfer zu betrachten, die er mit sich brachte, nicht, und in seinem dritten Jugenddrama faßte der Dichter seine Kräfte zu noch größerer That als selbst in den Räubern, stark und zu einer gewaltigen Gesammtwirkung zusammen.

Kabale und Liebe.

Am 13. April 1784 wurde „Luiſe Millerin“, von Iffland in „Kabale und Liebe“ umgetauft, in Frankfurt a. M. unter Großmanns Direction, am 15. April in Mannheim, am 22. November desſelben Jahres in Berlin zum erſten Male gegeben. Das Stück, das im Carcer zu Stuttgart im Juli 1782 nicht ohne Einflüſſe von Diderots „Pére de famille“ und Gemmingens „Deutſchem Hausvater“ entworfen, in der Bauerbacher Einſamkeit im Hauſe der vortrefflichen Frau von Wolzogen im Jahre 1783 vollendet wurde, gewann die Herzen im Sturm und erlebte im Laufe von vier Wochen in Berlin die Zahl von ſechs Aufführungen. Dies geſchah trotz der ſcharfen Beurtheilung, die es am 20. Juli desſelben Jahres in der „Berliniſchen Staats- und gelehrten Zeitung“ gefunden, trotz der nichtswürdigen und von ihm ſelbſt ſpäter bereuten Kritik des Karl Philipp Moritz, die noch, ins Anſtändige überſetzt, in den meiſten unſerer Schulliteraturgeſchichten fortſpukt. Die wegwerfenden Recenſionen, die der erſten Aufführung in der preußiſchen Hauptſtadt vorauf-gingen, beſiegte der beiſpielloſe Erfolg ſo vollſtändig, wie heutzutage eine jede, noch ſo mittelmäßige Aufführung die Bedenklichkeiten unſerer literariſchen Grillenfänger. Es hatte wieder einmal die Ohnmacht die Regel für ſich gehabt, aber die Kraft den Erfolg. Wenn der einſeitige, verbitterte Moritz ſeinen Zornausbruch damit endigt: „Ich bin müde, mehr Unſinn abzuſchreiben. Bloß der Unwille darüber, daß ein Menſch das Publikum durch falſchen Schimmer blendet, ihm Staub in die Augen ſtreut und

auf solche Weise den Beifall zu erschleichen sucht, den sich Lessing und Andere mit allen ihren Talenten und dem eifrigsten Kunstfleiß nicht zu erwerben vermochten, konnte zu dieser ekelhaften Beschäftigung anspornen. Nun sei es aber genug, ich wasche meine Hände von diesem Schillerschen Schmutze und werde mich wohl hüten, mich je wieder damit zu befassen" — bekennt der greise Zelter in begeisterter Rückerinnerung an die Jugendzeit im Jahre 1830 in einem Briefe an Goethe: „Was dieses Stück vor fünfzig Jahren auf mich und sämmtliche Sprudeljugend für elektrische Macht ausgeübt hat, magst Du Dir denken." —

„Kabale und Liebe" ist eben so bedeutend als culturgeschichtliches Zeugniß, als riesiges Spiegelbild der Zeit, von der größten Dichterseele zurückgestrahlt, denn als Drama und Bühnenstück und Alles in Allem ist es ein phänomenales Werk. Es steckt etwas von der Ahnung der Revolution darin. Jedes Wort gegen die Großen der Erde ist in Haß getaucht. Es ist ein Leichtes, über die Bizarrerien in seinen Ausdrücken zu raisonniren, das Gefühl in ihm für zu überschwenglich, den Verstand für zu satanisch zu halten — diese Ungeheuerlichkeiten kann ein Kind erkennen. Aber wie unter der faltigen Draperie dieser Worte immer und immer wieder der menschliche Körper sichtbar wird, wie es trotz aller weit ausholenden Bilder doch immer Wesen unseres Gleichen sind, die wir da handeln und leiden sehen, das ist das Große an diesem seltsamen Gemälde, das ist das Typische und Individuelle, das Monumentale und Nahvertraute zugleich, das giebt ihm trotz der Beschränktheit der Interessen seiner Gestalten, trotz ihres Gebundenseins an die Bedingungen ihrer Zeit den Schein des Allgemeingültigen, von der Zeit Losgelösten. Scenen, wie die des Kammerdieners, die Schlußscene des zweiten Actes, der ganze fünfte Act, tragen mit Lapidaren die Flammenschrift des Genius. Das Stück bleibt, so lange es Stände und Standesvorurtheile giebt, bleibt, so lange das Gefühl sich auflehnt gegen den Calcül und die Rücksicht; auf dem furchtbaren Nachdruck, den der Dichter in diesem Kampf gegen den kalten Weltverstand und das ganze Rüstzeug seiner verderblichen Mittel auf die Empfindung legt, der einzig und allein unsere Sympathien aufgedrungen werden,

beruht das Geheimniß seiner noch um Nichts geschmälerten Wirkung. So steht es da, mit all seiner Uebergewalt und fordert, wo wir ja über einem Wort stutzig werden möchten, gleich unsere Liebe heraus: denn aus jeder Uebertreibung blickt das reine große Auge des unvergleichlichen Dichters, seine sittliche Kraft, sein feuriger Idealismus. Ein oft gehörtes Preß-Wort, „dies oder jenes Drama dürfe in keiner Saison auf den Brettern fehlen", ist dem seltenen Werke gegenüber gerade heutzutage im vollsten Sinne berechtigt und nothwendig, denn jedes erneute Anschauen macht es uns nur klarer, daß wir Deutschen in „Kabale und Liebe" unsere größte Bühnentragödie besitzen. Das einzige Werk, das ihm in der Geschlossenheit des scenischen Gefüges gleich steht und ihm theilweise zum Muster gedient hat, „Emilia Galotti", entbehrt doch, so bewunderungswürdig es im Uebrigen ist, des natürlichen Flusses der Handlung, der vollen Deutlichkeit und Einfachheit der Motive und des eigentlichen Theaterbluts; während in „Kabale und Liebe" die leidenschaftlichen Wogen thurmhoch gehen, eignet der „Emilia" selbst in den Höhen der Erregung eine scharfe, schneidende Kälte, und während Ferdinand ohne langes Besinnen die Katastrophe durch den vergifteten Trank herbeiführt und im Sterben noch gegen den Vater wüthet, reflectiren Odoardo und seine Tochter ruhig über die Nothwendigkeit des Sterbens und das letzte Wort der Emilia spielt noch mit der entblätterten Rose, die vordem der Schmuck ihrer Locken war.

„Kabale und Liebe" hat zweifellos eine Menge Auswüchse; man muß, um das Stück auf die Bühne zu bringen, den allzu üppigen Wald der Rede tüchtig durchholzen. Aber was beseitigt wird, sind eben nur Auswüchse; der Wald selbst bleibt stehen, unangetastet und unantastbar, und wer nach diesen gebannten Stämmen einen Streich mit der Axt führt, mag sich hüten, daß von der unversehrten Rinde die Waffe nicht zurück und nach seiner eigenen Hand fahre. Seine gewaltige Wirkung hat es vor einigen Jahren noch an besonders sichtbarer Stelle wieder glänzend bewährt: bei den sogenannten Münchener „Mustervorstellungen" im Juli 1880. Mutatis mutandis wiederholte sich hier, was Dingelstedt von der Aufführung der ersten Reihe dieser Gesammtgastspielunternehmungen

am 25. Juli 1854 schrieb: „Gerade „Kabale und Liebe“ zündete so mächtig, schlug so erschütternd ein und durch, daß die Aufführung wiederholt werden mußte. In dem wundervollen Finale des zweiten Actes standen neben einander gleichzeitig auf der Bühne: Meister Anschütz, als Geiger Miller — Mama Haizinger, als Millerin — Emil Devrient, als Ferdinand — als Luise Marie Seebach, deren Stern in dem Gesammtgastspiel zuerst aufging, — Kaiser als Präsident. Und das vor einem, im vollen Sinne des Worts europäischen Publikum. War das nicht wirklich, um mit Shakespeare zu reden:

a kingdom for a stage, princes to act,
and monarchs to behold the swelling scene!?

Als der Vorhang gefallen, raste ein minutenlanger Beifallssturm durch das Haus, wie er stärker niemals in einer italienischen Oper gehört worden ist, und auf dem Wege zur Bühne, wohin ich eilte, meinen Gästen zu danken, drängten sich wildfremde Leute in Scharen an mich heran, glückwünschend und huldigend, im Foyer feierten mich mit jubelndem Zuruf die Studenten, welche zu diesem Stück massenhaft herbeigeströmt waren, wie sie immer thun, wenn Jugend zur Jugend spricht.“ Schwerlich haben nun wohl Herr von Perfall oder Herr Possart, die Unternehmer des Gesammtgastspiels von 1880, unter der Last solcher Huldigungen zu erliegen gehabt, aber im Zuschauerraum donnerte es gerade so kräftig, wie an jenem Abend, und wieder schlug es nach der Schlußscene des zweiten Actes, die seit der ersten Aufführung in Mannheim stets die gleiche, übermächtige Wirkung gethan, gewaltig ein. Das war ein Händeklatschen, Stampfen und Rufen, dem man es anmerkte, daß es „von Herzen kam.“ Lebte Schiller noch und wäre er zugegen gewesen, das Publikum hätte sich gewiß wieder unter lauten Beifallsrufen erhoben und er hätte sich gewiß wieder wie in Mannheim aus seiner Loge verneigen müssen. Und mit ganz der gleichen dämonischen Kraft äußerte sich dieser Actschluß in der Eröffnungsvorstellung des „Deutschen Theaters“ in Berlin (mit Kainz als Ferdinand, den inzwischen aus dem Verbande dieser Bühne geschiedenen Herren Barnay und Haase als Präsident und Marschall, Förster als Miller) —

ein künſtleriſches Unternehmen, deſſen Gedeihen alle Freunde der deutſchen dramatiſchen Kunſt derzeit aufmerkſam verfolgten, da auf ihm die beſten Hoffnungen der Entwicklung unſrer Bühne zu ruhen ſchienen. Auch hat dieſe Scene in der geſammten dramatiſchen Literatur nicht ihres Gleichen. Wie von Wort zu Wort die Situation dringender wirkt, jedem Moment, das die Kriſe zu bringen ſcheint, ein noch inhaltſchwereres folgt — man muß das ſehen, um es ganz zu würdigen. Niemand, der „Kabale und Liebe" nur lieſt, kennt das Stück ganz. Seine Uebertreibungen verdecken ihm vielleicht ſeinen Kern. Es muß eben, verſtändig beſchnitten, angeſchaut werden. Nicht nur das Theatraliſche, auch das Dramatiſche rechnet auf die Sinne. Eine dramatiſche Situation wird oft erſt durch den Augenſchein verſtändlich — das Beieinander der Perſonen, ihre ſtumme Action, iſt durch die Lectüre, das Nacheinander der Worte, welches die Aufmerkſamkeit von den ſchweigenden Perſonen natürlicherweiſe abzulenken geeignet iſt, nicht zu vergegenwärtigen, und nicht Jedermanns Phantaſie iſt ſtark genug, ſich das Geleſene in ein, für jeden einzelnen Augenblick ausgeführtes, nicht blos in allgemeinen Umriſſen entworfenes Bild umzuſetzen. So iſt es vor Allem mit jener Scene — Dingelſtedt nennt ſie ſehr richtig ein „Finale"; für das muſikaliſche Gefühl wirken Charaktere und Worte hier wahrhaft ſymphoniſch zuſammen, und das klangliche, das rhythmiſche Element, bei Schiller immer ſtark und oft ſogar den Inhalt ſeiner Poeſie beeinfluſſend, erreicht hier eine Macht, der ſich gerade die vollkommen Unbefangenen am Wenigſten entziehen können.

Die Theoretiker haben vielfach dadurch geſündigt, daß ſie den Volksglauben, der Luiſe und Ferdinand (der, ganz beiläufig bemerkt, in der erſten Niederſchrift des Stücks nicht „von Walter", ſondern „Wieſer" hieß) zu Heiligen, zu idealen Märtyrern machte, auch dem Dichter zuſchrieben. Als hätte Schiller etwas dergleichen gewollt! Gewiß, ſie behalten im Stücke Recht, die Todten ſind es, die den Präſidenten und ſeinen Helfershelfer den Gerichten überantworten: aber den Heiligenſchein tragen ſie doch nicht. Alles an ihnen iſt einſeitig, das Gefühl in Schwärmerei ausgeartet, das Wort vor der That da und oft ohne die That.

Ein so blinder Idealist war der Mann nicht, der ruhig sein Stück mit dem völligen Untergang dessen schließen konnte, was uns in ihm lieb und theuer geworden war. Was bleibt denn übrig, als

„die Einsicht in das Nichts,
Und herzliche Verachtung alles dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth?"

Die Liebenden sind freilich sogenannte dankbare Rollen — doch aber nur für ein Publikum, das sich, naiv, von dem Schwunge der Rede mitreißen läßt und an die Schauspieler nicht das Verlangen stellt, eine Charakterfigur zu schaffen. Sie jedoch psychologisch glaubhaft zu zeichnen, in jeden ihrer Züge einzudringen, das ist nichts weniger als dankbar. Immerhin hat es Ferdinand leichter als Luise. In ihm ist alles Gährung. Wer feurig und männlich ist und das Gefühl aus der Brust schöpft, hat für die Hälfte der Rolle schon gewonnenes Spiel. Nur unruhig, stürmisch, leidenschaftlich von Anfang zu Ende, nicht bedenken, daß man viel schöne Worte und manches epigrammatische Schlagwort zu sagen hat. Gemeinplätze und sogenannte allgemeine Wahrheiten wollen nicht als solche, sondern aus dem Charakter der darzustellenden Persönlichkeit gesprochen sein. Zu Sentenzen macht sie erst das Publikum. Mit dem Auffinden des Briefes beginnt aber die große Schwierigkeit der Aufgabe, für die alles Pathos des Helden und jugendlichen Liebhabers allein nicht ausreicht. Man hat sie damit zu erklären gesucht, daß man die Möglichkeit der Wirkung des dictirten Briefes auf Ferdinands Gemüth in Frage stellt und bezweifelt: mir unbegreiflicher Weise, da es nicht etwa einen Mangel an gesunder Anlage, Verstand und Ueberlegung bei dem Jüngling voraussetzt, die Intrigue nicht zu durchschauen, sondern im Gegentheil ein raffinirter, skeptischer, verderbter Geist dazu gehören würde, sich die Möglichkeit eines so schändlichen und weitangelegten Bubenstücks auch nur vorzustellen: ein Geist, wie es der des raschen, hitzigen, zur Eifersucht neigenden und schon mißtrauischen Ferdinand nun gerade gar nicht ist. Seiner unbefangenen Jugend müssen solche Zweifel, die dem Zweifler keine Ehre brächten, nothwendig fern bleiben. Er findet den Brief auf der Parade; durch Zufall scheint er

dem Marschall entfallen zu sein. Es ist die Hand seiner Geliebten. Wie kann er noch zweifeln? Gleichwohl thut er es — er mißtraut seiner deutlichen Wahrnehmung, hierin ganz anders geartet als der leichtgläubige und perfide Claudio in Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts." Als Luise ihm bestätigt, was er mit seinen Augen gesehen, daß sie den Brief geschrieben, hält er erschreckt inne — „Du bekanntest nur, weil ich zu heftig fragte" — „Es ist deine Hand gar nicht" — bis sie den Eid darauf ablegt „bei Gott, bei dem fürchterlich wahren." Wie *kann* er jetzt noch zweifeln? Mit diesem Schwur mußte das letzte Bedenken weichen, auch eine weniger eilfertige und stürmische Natur wäre den Netzen der Kabale unrettbar anheimgefallen. Die Schwierigkeiten liegen vielmehr in der Mischung der widerstrebendsten Gefühle: der glühendsten Liebe und des tödtlichen Grimms, des bergeversetzenden Glaubens und des furchtbaren Ekels am Dasein, der bittersten Verachtung der Mächte, die das Erdenleben regieren und der thränenvollen Rührung über den Fall der Engel. Die ersten Scenen des Umschwungs („War kein Marschall da?") gehören zu den größten, kühnsten und sichersten Griffen der Schillerschen Dramatik. Der einzige Othello kommt ihnen in der Schilderung der Eifersucht gleich und ist ihnen an Reichhaltigkeit der Ausführung überlegen. Das Zusammenführen des albernen Hofmarschalls mit dem aufs Höchste gereizten, tragisch erregten Ferdinand ist ein ganz eigenartiges Wagniß, das nur ein großer Dichter unternehmen konnte, der instinctiv vollkommen sicher war, seine Wirkungen durch das komische Element, das mit dem Marschall wohl oder übel, selbst wenn er die gleichgültigsten Dinge sagt, in die Scene getragen wird, nicht zu vernichten. Das gewaltthätige „Das Mädchen ist mein" weist dem Ferdinand den Weg. Es ist ein frevelhafter, herrischer Egoismus der Liebe, der ihn ohne Bedenken zur Vernichtung des Lebens führt, das er selbst aus seinen ruhigen, friedlichen Geleisen gehoben hat — ein Anspannen aller Kräfte, das ebensowenig mit schöner Declamation glaubhaft wiederzugeben ist, wie die dumpfe, schaurige Einleitung der Vergiftung. Jedes Wort verlangt eine neue Kunst des Darstellers. Das Vorzeigen des Briefes, das Erschrecken nach

Luisens Bekenntniß, der Schmerzensschrei „Warum hast du mir das gethan?“, die Wuth nach Luisens „Unglücklich bist du schon“, der frivol erkünstelte bittere Humor, nachdem er das Gift getrunken. Zahllose Einzelheiten sind zu beachten, die von wunderbarer poetischer Schönheit sind und auf das Tiefste ergreifen: so das bedeutsame „Es eilt nicht“, nachdem Miller sich anschickt nach der Limonade zu sehen, und das damit in Zusammenhang stehende, ganz erschüttert zu sprechende Wort „Seh' er doch lieber nach dem Trank, guter Miller“, als Ferdinand erfahren, daß Luise des alten Mannes einziges Kind ist. Es läßt sich nicht Alles aufzählen, man müßte sonst das ganze Stück mit Glossen versehen. Aber Schiller wägt die einzelnen Worte weit mehr, als diejenigen, die sich nur von dem Wohlklang seiner Rede berauschen lassen, glauben möchten. Der großartige Wurf seiner Charaktere hat ihn nie gehindert, in ihre geheimen Falten zu dringen, und Ferdinand gehört in der zweiten Hälfte des Stückes zu den ausgeführtesten seiner Gestalten.

Psychologisch ungleich schwankender und schwieriger ist die Gestalt der Luise: die einzige Schillersche Frauengestalt, deren Schicksal und deren Tragik lediglich ihre Liebe ist. Der große Unterschied dieser Schöpfung von denen der ersten Meister in der Zeichnung liebender Frauen, Shakespeare und Goethe, springt sofort in die Augen, von denen der Shakespeareschen ganz besonders. Der englische Dichter, der die Frauenseele kennt wie eben nur Goethe noch, schafft seine zarten Gestalten aus weichstem Thon, giebt ihnen ein sonnenhelles, frohes Auge und eine Stimme voll Wohllaut und Melodie. Die Schillerschen Frauen sind ernster und strenger. Er ist nicht der Dichter des Naiven, der halb verhüllten knospenhaften Jugend. Alles ist erschlossen bei ihm, groß und voll erblüht, und es ist bei seiner Individualität kein Wunder, daß ihm die großartigen Weiber, Isabella, Terzky, Marfa am Besten gelingen. Mädchenhafte Naturen zeichnet er erst dann bezwingend, wenn das Geschick in ihre junge Seele schon seine Schatten geworfen. Das ist bei Luise Miller, zum Theil auch bei der Thekla der Fall, die wir beide (Luise am meisten) von Anbeginn an unter der Ahnung oder dem wirklichen

Druck eines schweren Verhängnisses sehen. Gleich in ihrer ersten Scene ist Luise nicht mehr naiv; sie ist über sich selbst hinaus gewachsen, über ihren Stand, über ihre Jahre: ein „sechzehnjähriges“ Mädchen ist sie gar nicht, aber dennoch ist sie, einige Uebertreibungen und Verirrungen abgerechnet, eine glaubhaft erschütternde Gestalt. Man übersehe nur nicht, daß die „Frucht von dem gottlosen Lesen“ sich bei ihr nicht verleugnet, daß ihre Worte, ihre Empfindungen die Hyperbel lieben. Es liegt ebensowohl eine mangelhaft motivirte Uebertreibung in ihrem „Ferdinand! Ein Dolch über dir und mir! Man trennt uns“, wie in der schnellen Ergebung in den vermeintlichen Verlust des Geliebten durch die geplante Verheirathung Ferdinands mit der Lady („Nun — was erschreck' ich denn“). Sentimentalität ist der Grundzug ihres Wesens. Sie ist eine empfindsame Natur, sie ahnt kommendes Unheil voraus. Nichts ist der Verständlichkeit ihres Wesens und ihres Betragens hinderlicher als ihre Darstellung von einer Schauspielerin, die ihr die klugen Augen, die Frische und Geradheit des Clärchen leiht — eine Erfahrung, die sich mir gleichfalls bei dem Münchener Gesammtgastspiel von 1880 bestätigte. Die frühgeschiedene Wessely von der Wiener Hofburg spielte damals die Luise, eine anmuthige, im „Egmont“ sogar vortreffliche Schauspielerin, aber sie brachte es fertig, die schwierigste Scene des Ganzen, das Dictat, fast unglaublich zu machen, und damit den Boden für die Katastrophe völlig zu untergraben. Schiller hat Alles gethan, Luise in dieser Scene unter den unwiderstehlichen Zwang einer dämonischen Macht zu stellen, wie es die kurze fünfte Scene des dritten Actes symbolisch vortrefflich andeutet. Wie Gretchen den mephistopheliſchen Hauch in ihrem Zimmer spürt, so schaudert auch Luise zusammen, als der Secretär, von ihr ungesehen, das Zimmer betritt. „Warum geht mein Odem so ängstlich? — Hat unsere Seele nur einmal Entsetzen genug in sich getrunken, so wird das Aug' in jedem Winkel Gespenster sehn.“ Sie ist ganz außer sich gesetzt und in den Ausbrüchen ihrer Verzweiflung wie in der stummen Unterwerfung unter die List und Bosheit ihres Verderbers nicht mehr sie selbst. Sie spricht mit „brechendem Laut“, mit „hinsterbender Stimme“.

Fräulein Wessely aber war viel zu klug, viel zu ruhig. Von dieser Luise glaubte man erwarten zu dürfen, daß sie Mittel und Wege suchen und finden würde, der Sache auf den Grund zu kommen, daß sie den Brief auf keinen Fall schreiben würde. Und doch wirkt die Scene vollkommen verständlich, wenn die Schauspielerin Nichts weiter thut, als sich ohnmächtig, in Thränen aufgelöst, dem Einfluß des raffinirten Menschen zu unterwerfen. Merkwürdig gut aber traf dafür gerade dieselbe Künstlerin den Ton in der Scene mit der Milford — einer für die Lady wohl nothwendigen, für die Luise aber entschieden bedenklichen und überflüssigen Scene, die in dem im Uebrigen so bewunderungswürdigen Organismus des Stücks sich seltsam und fast wie ein Intermezzo ausnimmt. Denn daß die Lady die Laune hat, die Millerin kennen zu lernen, ist zwar begreiflich; daß Luise aber diese Laune erfüllen muß, nachdem ihr tragisches Schicksal schon in's Rollen gekommen ist, ist geradezu barbarisch. Warum geht sie hin? Und wie kann sie mit dieser Ruhe hingehen und über conventionelle Beziehungen im Leben an dieser Stelle und in dieser Stimmung feine und geistreiche Bemerkungen machen? Daß für Schiller ein Reiz darin lag, die beiden Frauen zusammenzuführen, ist natürlich, aber die Scene mußte dann auch für Beide etwas Neues bringen. Das thut sie nun aber nur für die Lady. Luise denkt nicht mehr daran, den Major zu besitzen. Er ist schon „mit Haken der Hölle" von ihrem Herzen gerissen. Ihr durch eine zwar weibliche, aber an dieser Stelle unbegreifliche komödiantische Wendung eingeleitetes Wort „Nehmen Sie ihn denn hin, Milady", ist darum im Grunde auch nur eine Komödie. Sie kann der Lady den Mann nicht abtreten, der schon nicht mehr der ihre ist. Nur um sich den „Schein einer Heldin zu geben", stellt sie ihre Ohnmacht der Lady als einen freiwilligen Entschluß hin und begeht die Grausamkeit, diese, die, wie sie einsehen muß, an der ganzen Kabale unschuldig ist, für den Selbstmord verantwortlich zu machen, den sie zu begehen Willens ist. Theatralisch mag es sein, dramatisch ist es nicht, jedenfalls für die Luise nicht. Erst mit dem fünften Act findet sie wieder ihren Platz in dem Gefüge des Ganzen — von nun

an eine rückhaltlos zu bewundernde dichterische Schöpfung. Das Gespräch mit dem Vater, ihr Benehmen bei Ferdinands Ankunft, die furchtbare Stimmung, die der Vergiftung vorangeht, ihr Sterben — das ist Alles ebenso wahr wie es dramatisch und theatralisch zugleich übergroß ist.

Es lag in der Art des Schillerschen Schaffens, in seinem großen inspirirten Zuge, daß die am Wenigsten ausgeführten Charaktere die vollendetsten wurden. So ist die alte Millerin ein wahres Cabinetsstück, und die Scene des Kammerdieners, aus dessen erschütternder Anklage das gedrückte Volk um Rache schreit, der in dem, was er ausspricht und an sich hält, vernichtend wirken muß, nie rührend, ein Juwel unter den dramatischen Episoden. Auch der Hofmarschall ist eine kostbare Figur und kaum übertrieben, nicht blos ein imbécile, sondern ein schlechter Kerl, der Mitschuldige am Tode des Vorgängers im Amte des Präsidenten, ein alter, innerlich fadenscheiniger Roué, der mit den Flittern des Hoflebens die Mängel seines Verstandes, seines Herzens und seiner Bildung verdeckt.

Der alte Miller ist oft und mit Recht bewundert. Thut er auch im Wettern und Fluchen und in der Verehrung des goldenen Kalbes im fünften Act des Guten zu viel, so ist sein Kern doch echt und poetisch. Er ist das Vorbild des Iffland'schen „Oberförsters", des Hebbel'schen „Meister Anton", des Ludwig'schen „Erbförsters" geworden, das Urbild des deutschen Bürgersmannes, derb und ehrlich, das Herz auf dem rechten Fleck, ohne Furcht der Menschen, religiös und mißtrauisch gegen Alles, was aus der großen Welt kommt, selbst gegen die Bücher der Belletristen. Solche Naturen sind zwar im Aussterben begriffen, aber sie sind noch von dieser Erde. Eine weiche Rührseligkeit kennt er nicht, schwer und ernst nimmt er das Leben, schwer und ernst sollen seine Mienen, seine Worte sein; nirgends ist ein Ansatz zum gutmüthigen Biedermann zu finden — eine streng-moralische, eiserne Natur, ein Mann, der die Liebe des Majors zu seiner Tochter gleich zu Anfang im schwärzesten Lichte sieht, und der, als das Unglück seine Eisenfaust erdrückend auf sein ganzes Haus und das Herz seines Kindes legt, noch den Muth zeigt, das Liebste, was

er auf Erden hat, mit der Drohung seines Fluches zu belasten. Die ruhige, kalte Teufelei des Wurm wirkt, so dramatisch kräftig sie an sich ist, doch in ihren auf die Spitze getriebenen Machinationen fast phantastisch. Desto schärfer umrissen, desto wahrer ist die hohe, feste Gestalt des Präsidenten. Jedes seiner Worte ist wie in Erz gegossen, und die Dialoge, an denen er Theil nimmt, gewinnen durch die Sicherheit und Wucht seines Auftretens, seiner Sprache allein schon einen starken Halt: sie sind, wenn man von den drei letzten Scenen des letzten Actes absieht, die ausgefeiltesten des Stückes, an Feinheit und Schärfe den Lessingschen gleichkommend, an dramatischer Kraft und Wucht ihnen weit überlegen. Nur die Lady, die jüngere Schwester der Marwood und Orsina, steht hinter den übrigen Personen zurück. Sie ist gar zu sehr Theaterprinzessin, ihre Empfindungen und Entschlüsse sind allzu wandelbar, als daß man sie immer für möglich halten könnte. Besonders ihre Umwandlung in die Büßerin, die um den Tagelohn arbeiten will, da sie nicht barfuß nach Loretto pilgern kann —: sie vollzieht sich in dem Monolog der achten Scene des vierten Actes in — einer Pause. Immerhin hat sie bedeutende Züge, die einer Schauspielerin Gelegenheit genug geben, ihre Kunst zu zeigen. Sie ist voll Leidenschaft, ein „großes, feuriges Herz", ihre Erzählung, das Vorbild so vieler Theatererzählungen, ein berühmtes, stilistisch meisterhaftes Paradestück — aber sie giebt sich zu wortreich, zu unbestimmt, es fehlen ihr die Contouren der Persönlichkeit, und nur der Abschied von dem Marschall leiht ihr schärfere Züge.

Die Composition von „Kabale und Liebe" ist über alles Lob erhaben. Nur eine einzige Scene steht völlig außer dem Zusammenhang des Ganzen; eine andere, die oben erwähnte Scene der Frauen ist für die Handlung wenigstens nicht unumgänglich nothwendig. Jene, die vierte des dritten Actes ist aus der Sorge Schillers, in der Motivirung der Eifersucht des Ferdinand und seines Glaubens an den Brief nicht zu wenig zu thun, hergegangen und trägt, wenn man sie im Zusammenhang mit der folgenden, fünften, Scene betrachtet, den Schein der nachträglichen Einfügung deutlich an sich. Es ist die einzige Scene, in der die

Handlung gänzlich stockt, die einzige, die auf den Fortgang des Stücks gar keinen Einfluß übt. Schon in dem kleinen Monolog der Luise („Wo meine Eltern bleiben?") ist ihre Spur völlig verwischt, und es ist ganz begreiflich, daß sie, da die Eifersucht des Ferdinand ohnehin glaublich genug gemacht ist, auf dem Theater meistens wegfällt. Was aber die eigentliche Größe der dramatischen Composition des Stückes ausmacht, das ist, daß jede Scene sich logisch aus der voraufgehenden entwickelt und daß die dramatische Handlung von den Personen selbst geschaffen wird. Alles, was in dem Stücke vorgeht, resultirt lediglich aus dem Zusammentreffen, dem Aufeinanderwirken der Charaktere; aus der inneren Dramatik allein entwickelt sich die Handlung, kein äußerer Vorgang wird, fremd, nur durch den Zufall, durch Stimmung und Oertlichkeit in das Stück hinein, an seine Menschen hinangetragen. Im „Götz von Berlichingen" (um nur ein Beispiel einer anderen Compositionsweise zu nennen) sehen wir mehr äußere Vorgänge als innere Dramatik, und diese hat jene nicht erzeugt. Dort bethätigen sich die dramatischen Personen in den Ereignissen, die sich ihnen bieten, in „Kabale und Liebe" schaffen sich die Personen ihre Ereignisse selbst. In der „Emilia", den „Räubern", der „Stuart", dem „Lear" ist dasselbe der Fall. Es ist dies das eigentlich Dramatische, und darum, weil es sich in „Kabale und Liebe" am lückenlosesten zeigt, in der denkbar geschlossensten Form, die unserm deutschen Drama das Gerüst für lange Zeiten vorzeichnete, wäre das großartige Drama Schillers allein schon das Merkziel der dramaturgischen Betrachtungen, Vorbild und Muster aller Poeten, die ihr Talent oder ihr Genie für die Bühne erziehen wollen — auch wenn seine Form mit minder glühendem, ewig gültigem dichterischem Leben gefüllt wäre.

Don Carlos.

Das Drama der gebildeten Jugend, sofern sie nicht blasirt ist. So lange der Freiheitswille in der jungen Creatur lebt, so lange es mannhaft ist, der Macht die freie Persönlichkeit gegenüber zu stellen, so lange es Menschen giebt (und sie sterben nie aus), die an das Ideal „des kargen Staates glauben, der mit seinen Kindern geizt," ebenso lange lebt Schillers große Dichtung. Es ist seltsam genug, daß der mächtigste Eindruck des Stücks gerade von jener Figur ausgeht, die dramatisch am Leichtesten anzugreifen ist: dem Marquis. Er sichert dem Werke die Unsterblichkeit in den Herzen derer, die der außerordentlichen, viel bedeutenderen Anlage und Ausführung in den Charakteren des Königs, der Königin, der Eboli zu folgen nicht im Stande sind und die an der etwas weitläufigen und ermüdenden Hofkabale keinen Antheil nehmen. Da, wo der Dichter selbst spricht, ist er bei den Deutschen seiner Wirkung stets am Sichersten — so ist es im Posa. Und über die Gedankenfreiheit mit blasirtem Klugheitsdünkel die Nase zu rümpfen, kennzeichnet doch nur die Kurzsichtigen, die aus dem engen Kreis der gegebenen Staatsbegriffe, der landläufigen socialen Anschauungen nicht hinauskönnen, die sich die Frage, ob wir denn diese Gedankenfreiheit, die mit dem Marquis jeder Mensch zu fordern ein heiliges Recht hat, wirklich schon besitzen, noch niemals ernsthaft beantwortet haben. Man darf es darum auch denen nicht übel nehmen, die nach einer solchen Kraftstelle die Stille des Hauses durch tobenden Applaus recht ungeschickt unterbrechen; dann kri-

tisirt nicht das Publikum den Dichter, der Mensch dankt dem Menschen und die Schaubühne zeigt, daß sie zu Zeiten das ist, was sie, recht verstanden, immer sein soll: eine moralische Anstalt.

Die Architektonik des Dramas ist bis zum Schluß des dritten Actes außerordentlich großartig. In breiten sicheren Linien erhebt sich der ungewöhnliche Bau; trotzdem eine Person die andere ablöst, tritt doch nirgends Verwirrung ein, der Plan scheint klar und übersichtlich. Die technische Sicherheit, die Schiller in seinen Jugendstücken noch überzeugender als in seinen reiferen Werken dokumentirt hat und die am Auffallendsten in „Kabale und Liebe" hervortritt, zeigt sich auch hier überall. Die Sprache, die sich von dem Prosa-Kraftstil und der oft geschraubten Knappheit der Erstlingswerke in die reinere Atmosphäre des fünffüßigen Jambus rettet, entbehrt hie und da der Präcision und wiederholt Gedanken und Worte — eine Unart, in die selbst der sonst so exacte Lessing in seinem „Nathan" verfallen ist; immer aber ist sie schön und für den glatten Ton der spanischen Hofetiquette außerordentlich charakteristisch. Das ist auch eine der seltenen Eigenschaften dieses großen Genius, der Dinge, die er nie gesehen, so glaubhaft malt, Kreise, mit denen er nie in Berührung gekommen ist, so trefflich schildert, daß Alles auf eigener Erfahrung zu beruhen scheint — und doch ist es nur die Wiedergeburt des durch Studium Aufgenommenen aus dem Geist, die alle Farben und Formen des Urbildes trägt. Ganz und voll kann man den Worten Richard Wagners (Gesammelte Schriften VIII, 102) zustimmen: „Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich: In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern und Franzosen finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affecten mit solch vornehmer, menschlich adliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie conventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen.

Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hierzu kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des „Don Carlos“ beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Britten noch nicht eröffnet.“

Nach dem dritten Act geräth aber leider der feste Bau in Zerfall. Daß der Marquis in der Weise, wie es geschieht, mit dem Treiben am Hofe in Berührung kommt, ist zwar stark, aber doch immer noch glaublich. Ist es aber schon nicht begreiflich, warum Posa seinem Freunde die Intrigue mit dem König verhehlt, so ist es vollends räthselhaft, warum er, der bis dahin trotz aller Schwärmerei weltmännisch und staatsklug ist, sich zu dem übereilten Schritt hinreißen läßt, Carlos in Gegenwart der Eboli verhaften zu lassen und dieser, der einflußreichen Günstlingin des Monarchen, den Dolch auf die Brust zu setzen. Warum denn nur? „Was hat er dir gestanden?“ fragt der Marquis. Welche Antwort erwartet er? Die Liebe zur Königin? Die kennt der König ja. Den geplanten Aufruhr in Flandern? Das wäre allerdings etwas — wenn Carlos es gethan hätte. Es ist ihm aber kein Wort davon über die Lippen gekommen. Die Verhaftung, die mehr einem Ueberfall gleicht, geschieht also um Nichts und wieder Nichts. Nimmt man diese aber einmal als geschehen an, warum opfert sich der Marquis? Wenn er Carlos zur Flucht verhelfen will und kann, warum flieht er, der doch unbeschränkte Machtvollkommenheit besitzt, den des Königs Siegel in jeder, auch der gefährlichsten Lage schützen würde, nicht mit ihm? Ist seine Selbstanklage nöthig, um den Freund zu retten? Durchaus nicht. Posa stirbt ohne Nothwendigkeit, als ein Opfer seiner unbegreiflichen Uebereilung. Daß er die Folgen dieser Uebereilung so sieht, wie er es thut, ist höchst seltsam. Es thut aber Niemand außer ihm. Er giebt das Spiel aus den Händen, gerade als er einen entscheidenden Trumpf auszuspielen hat, und sorgt durch das allzu oft angewandte Verlegenheitsmittel des Stückes, Briefe, dafür, das Gebäude selbst über den Haufen zu stürzen. Nur die große Kunst des Dichters vermag uns über diese Schwächen der Motivirung hinwegzutäuschen. Eine drama-

tische Scene nach der andern schlägt die Scrupel für kurze Zeit aus dem Felde. Aber sie kommen wieder. Schillern war der Plan offenbar über den Kopf gewachsen. Mit dem Abnehmen seines Interesses für den Infanten und der Bevorzugung des Marquis, Punkte, über die er sich in dem ersten der „Briefe über Don Carlos" hinlänglich klar äußert, war es um die consequente Durchführung eines einfachen und übersichtlichen Planes, der Stärke seines ersten und dritten Jugendwerkes, geschehen. Das Stück mußte überdies tragisch enden, ohne daß ein solches Ende aus den Verhältnissen, wie sie noch mitten im vierten Act liegen, hätte abgeleitet werden können. Die Alba und Domingo, die Anfangs allein, dann im Bunde mit der Prinzessin so ausführlich conspiriren, vermögen Nichts und richten Nichts aus. Ihre Machinationen führen den Untergang des Carlos nicht herbei. Gewaltsam und in unbegreiflicher Verblendung thut es darum der Marquis oder der Dichter durch den Marquis selbst. Es genügt für die tragische Motivirung natürlich gar nicht (wie Schiller es uns in den Briefen glauben machen möchte), daß der Marquis aus seiner Gemüthsverfassung, Schrecken, Zweifel, Unwille über sich selbst, Schmerz und Verzweiflung, allenfalls die Gründe für seine thörichte und untragische Ueberstürzung herleiten könne. Der tragische Untergang kann nie und nimmer von einer Laune, einem Irrthum, einer augenblicklichen Gemüthsverdunklung abhängig gemacht werden. Er darf uns nicht nur aus subjectiven Gründen verständlich gemacht, er muß uns als objectiv nothwendig aufgedrungen werden, und diese Nothwendigkeit fehlt im Falle des Posa. Ja, nicht einmal die subjectiven Gründe sind hier stichhaltig, und so ist der Fehler um so mehr zu bedauern, als der Charakter des Posa durch ihn gänzlich verschoben wird. Keine Spur mehr von dem Diplomaten der ersten Acte, der der Königin und ihren Damen so artig zu antworten und Complimente zu sagen weiß, der dem König bei aller Kühnheit doch so klug begegnet. Aus dem Politiker, der selbst auf Kosten des Infanten und über den Kopf des Monarchen weg keck auf sein Ziel lossteuert, der seine kosmopolitischen Gedanken durch den einstigen König von Spanien ausführen lassen möchte und für den die

Freundschaft bei aller Wärme der Zuneigung, die er für den Prinzen empfindet, doch nur Mittel zum Zweck, jedenfalls nicht sein letzter Zweck ist, wird plötzlich ein sentimentaler Schwärmer, der dem Carlos ein unerhörtes und albernes Opfer bringt und der sich dessen mit Rührung und sogar mit einiger Salbung selbst rühmt. Sein eigenmächtiges Handeln, seine Beeinflussung des Schicksals des Infanten, vollkommen begreiflich, so lange er damit der Verwirklichung seiner Pläne in Bezug auf Flandern näher zu kommen glaubt, wird nun plötzlich zur vagen, dünkelhaften Vorsichtsspielerei. Der klare Kopf, der den Prinzen bei seiner ersten Begegnung nach seiner Rückkehr von Flandern sofort durchschaut, der weiß, wie dieser schwache Mensch von seiner unglücklichen Leidenschaft hin- und hergeworfen wird, vermag es nun mit einem Male, den Provinzen, die er befreien will, seine Hülfe zu entziehen, sich aufzuopfern und die große, unmöglich scheinende Initiative von demselben Freunde zu erwarten, der den Gedanken der Errettung Flanderns, den Beide zusammen gefaßt, schon längst für einen Traum erklärt hat. Und wäre die Uebereilung, die mit der Verhaftung des Prinzen beginnt, einem Jünglinge wie ihm, der eine große Idee gefährdet sieht, auch noch zuzutrauen, so bleibt sie doch dramatisch immer unentschuldbar, vollends dann, wenn die Katastrophe von ihr abhängt, wenn sie Mord und Todtschlag im Gefolge hat. Schiller hat im Stücke diesem Fehler selbst das Urtheil gesprochen. Als der König sich die Frage vorlegt: „Wem bracht' er dieses Opfer? — Dem Knaben, meinem Sohne?", beantwortet er sie sehr richtig: „Der Freundschaft arme Flamme füllt eines Posa Herz nicht aus." Das heißt soviel als: wäre der Dichter consequent geblieben, dann hätte Posa das Opfer dem Carlos nicht bringen dürfen, dann hätte der politische Fanatiker nicht dem Freundschaftsschwärmer mit der Anselmo-Dose im Stil der sentimentalen Bündnisse des vorigen Jahrhunderts Platz machen dürfen. Schiller versucht nun zwar im zwölften Briefe auch diesen Punkt klar zu stellen, indem er die Aufopferung u. A. auf ein Martyrium zurückführt, das den Zweck verfolgt, dem Freunde zu zeigen, wie sehr Posa an die Wahrheit und Schönheit seines Entwurfes glaube

und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sei. „Er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit starben, die sie von Vielen befolgt und beherzigt haben wollten, um durch sein Beispiel darzuthun, wie sehr sie es werth sei, daß man Alles für sie leide.“ Das Beispiel Lykurgs muß zur Illustration dieser Auffassung des Dichters dienen. Ist es nun aber immer schon verdächtig, wenn eine dramatische Handlung auf mehrere Quellen zurückgeführt wird oder werden kann, so ist bei genauerer Betrachtung jedenfalls aus dieser Quelle die Aufopferung nicht im Entferntesten herzuleiten. Als Posa der Prinzessin den Dolch auf die Brust setzt, glaubt er seine und die flandrische Sache so gefährdet, daß es für ihn nur zwei Wege der Rettung giebt: entweder die Prinzessin fällt durch seine Hand oder er opfert sich selbst. Daß diese Rechnung irrig ist, sei hier bei Seite gestellt — genug, Posa stellt sie an und wählt mit dem Ausruf: „Gott sei gelobt! — Noch giebt's ein andres Mittel!“ eben dies andre Mittel, nämlich seinen Tod. Auch nicht die leiseste Möglichkeit des Gedankens, er wolle mit seinem Blute den Carlos gewissermaßen zu unverbrüchlicher Heilighaltung seiner Ideale weihen, bleibt hier übrig. Zu allem Ueberfluß erklärt er der Königin in der Schlußscene des vierten Actes, „er habe sein gewagtes Spiel verloren“, für sich verloren, d. h. er müsse sich opfern um Carlos zu retten. Beides ganz falsche Erwägungen. Weder brauchte er zu sterben, noch konnte sein Tod dem Infanten nützen — von den politischen Gründen, die gegen die Opferung sprachen, hier ganz abzusehen. Ein Fehler also, und keineswegs der von Schiller angedeutete planvolle aufopfernde Heroismus läßt ihn sich selbst der Kugel des Königs preisgeben. Aus dieser Schlinge ist kein Entkommen, und so sehr man geneigt sein möchte, der Auslegung des Dichters am Meisten zu vertrauen: sie macht einen zu erkünstelten Eindruck, als daß sie überzeugen könnte. Sie ist eine dialektische Spitzfindigkeit, aus dem Eifer hervorgegangen, eine Gestalt, die so sehr das Herz der Jugend gewonnen, auch der Theilnahme der ästhetisch Geschulteren nahe zu bringen.

Nur beiläufig sei darauf hingewiesen, daß die Zwiespältigkeit und die mit der Mitte des dritten Actes eintretende Künst-

lichkeit und Unsicherheit der Handlung und ihrer Motivirung auch noch andere rein thatsächliche Widersprüche nach sich gezogen hat, die nur beweisen, daß Schiller selbst die Fäden des Stückes nicht klar übersah und zusammenhielt. Bekanntlich beruht die Täuschung des Infanten über den ihm von der Eboli gesandten Liebesbrief auf dem Umstand, daß er die Hand der Königin nicht kennt („Noch hab' ich Nichts von ihrer Hand gelesen" II, 4); aus der fünften Scene des vierten Actes geht aber unzweideutig hervor, nicht nur, daß die Königin ihm durch Posa eigenhändige Mittheilungen sendet, deren Handschrift ihn doch stutzig machen müßte, sondern daß sie bereits früher, wie späterhin wiederholt erwähnt wird, mit ihm correspondirt hat.

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal! Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals,
Als ich so tödtlich krank gelegen, nach
Alkala mir geschrieben. Stets hab' ich
Auf meinem Herzen ihn getragen. Mich
Von diesem Brief zu trennen fällt mir schwer."

Ein an sich unbedeutender Widerspruch, der jedoch in diesem Falle die größte Wichtigkeit erlangt und als Symptom äußert bezeichnend ist. Alles Andere, was die Kritik dem Posa vorgeworfen hat, zerfällt jedoch in Nichts. Er ist weder so schlechtweg hyperideal, noch ein unpraktischer Phantast, noch gar in Philipps Zeit unmöglich. Je härter der Druck, desto größer der Widerspruch. Es mag wunderbar sein, daß in einer Zeit der Compromisse die Opposition mehr Boden als sonst gewinnt — daß einem Philipp ein Posa gegenüber tritt, ist nur natürlich. „Das Zeitalter, wo er sich bildet", sagt Schiller mit Recht, „ist allgemeine Gährung der Köpfe, Kampf der Vorurtheile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit — von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen ... Das kühnste Ideal einer Menschenrepublik, allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, wo konnte es besser und wo natürlicher zur Welt geboren werden, als in der Nähe Philipps des Zweiten und seiner Inquisition? ... Der Zeitpunkt, worin er (Posa) auftrat, war gerade derjenige, worin stärker als je von Menschen-

rechten und Gewissensfreiheit die Rede war. Die vorhergehende Reformation hatte diese Ideen zuerst in Umlauf gebracht und die flandrischen Unruhen erhielten sie in Uebung. Seine Unabhängigkeit von außen, sein Stand als Malteserritter selbst, schenkten ihm die glückliche Muße, diese speculative Schwärmerei zur Reife zu brüten." Das ist so richtig wie möglich und ein trefflicher Beweis dafür, einen wie scharfen Blick Schiller für den Charakter einer historischen Epoche hatte, den dramatisch wiederzugeben er sich, als er nach einer Pause von zehn Jahren den „Wallenstein" schrieb, so außerordentlich mächtig erwies. Carlos ist dazu nur der verheißungsvolle Anfang. Und wäre der Gegensatz der sich befehdenden Factoren in ihm auch auf die Spitze getrieben — dergleichen verzeiht man dem dramatischen Dichter nicht nur, man fordert es sogar von ihm. Die Contraste, die das Leben durch tausend Zufälligkeiten verhüllt und abstumpft — die Kunst zeigt sie uns in ihrer principiellen Verschiedenheit.

Sache der Schauspieler ist es dann aber, die stolzirende, paradirende Haltung, mit der die unverständige Routine den Posa zu spielen liebt, und den hochtrabenden Volksrednerton zu vermeiden und anstatt eines unnatürlichen, albernen Idealautomaten einen wirklichen Menschen zu spielen. Posa ist kein mit seiner Entwicklung fertiger Raisonneur, er ist und bleibt in all seinem Thun ein Jüngling. Gleich sein Auftreten ist für seine Haltung entscheidend. Was die erste Begegnung mit dem Infanten nach Jahre langer Trennung dem Manne bedeutet, der mit dieses Königsohnes einstiger Macht seinen Idealstaat in Flandern ins Leben rufen will, leuchtet ein. „Ein unterdrücktes Heldenvolk" sendet den Posa zum Carl. „Gethan ists um sein theures Land, wenn Alba, des Fanatismus rauher Henkersknecht, vor Brüssel rückt mit spanischen Gesetzen." Es stürzt dahin, „wenn sein erhabnes Herz vergessen hat, für Menschlichkeit zu schlagen." Also ist Alles in ihm Erwartung, große, freudige Erwartung! Posa eilt auf den Freund zu, schließt ihn in seine Arme, liest begierig und immer ängstlicher in seinen Augen, auf den bleichen, unnatürlich gerötheten Wangen, und wendet, als er Alles erfahren, mit der genialen Inspiration des Fanatikers das Uebel

zum Besten, Vortheil ziehend selbst aus dieser bedenklichen Verwirrung. Und doch sah ich schon Schauspieler gespreizt und langsam dahergeschritten kommen, als wollten sie sagen: „Jetzt erscheint der große Posa", in jedem Worte, jeder Bewegung, in dem emporgerichteten Degen und der hochgeschwungenen Hutfeder die Gedankenfreiheit. Und so ging es durch das Stück fort, als wäre das Podium das Katheder eines Staatsrechtslehrers und das Publikum eine Versammlung akademischer Hörer! Auch einer andren Thorheit wird ein verständiger Darsteller nicht verfallen: dem wunderlichen Glauben, Posa habe die Königin im Stillen geliebt und gebe dieser Neigung ein einziges Mal, in jenem Wort, womit er von ihr Abschied nimmt, einen leidenschaftlichen, stürmischen Ausdruck: „Königin! — O Gott, das Leben ist doch schön!" Allerdings bemerkt Schiller dazu „in der heftigsten Bewegung vor ihr niedergeworfen", aber man vergegenwärtige sich den Augenblick, um diesen Aufruhr der Gefühle zu verstehen. Gesammelt, zum Tode gefaßt, ist der Marquis zum letzten Male vor der hoheitvollen Frau erschienen, die seine und des Infanten Pläne kannte und errieth, deren reiner, weiblicher Sinn sie getheilt, geweiht und verklärt hatte. Ohne jeden Wunsch für sich gesteht er ihr vielmehr unverhohlen, daß er Carlos Liebe zu ihr genährt, jene Liebe, die (es sind seine eigenen Worte) „ihm nicht unglückselig war", weil sie das Licht auf des Infanten Bahn zur Freiheit sein sollte.

„Die stolze königliche Frucht, woran
Nur Menschenalter langsam pflanzen, sollte
Ein schneller Lenz der wunderthätigen Liebe
Beschleunigen," —

heißt es in der ersten Ausgabe des Gedichts vom Jahre 1787. Nicht der Gedanke einer Eifersucht, einer Entsagung, einer unterdrückten Neigung! Nun aber kommt der Augenblick der Trennung. Wie Posa von der Königin scheidet, scheidet er zugleich vom Licht des Tages, denn er hat eine Ahnung, daß er aus dem Kerker des Carlos, den er im fünften Act aufsucht, nicht zurückkehren wird. Da wallt ihm das Herz über, das heiße jugendliche Herz — vielleicht hätte ihn auch ein letzter Scheideblick in eine lachende

Landschaft auf die Kniee gestürzt. Hier aber sieht er das Leben in der herrlichsten, von Schönheit und Hoheit umflossenen Gestalt verkörpert vor sich. Sie ist ihm in diesem Augenblick nicht Philipps Frau, des Carlos Mutter, nicht die Königin, nicht einmal das Weib im Sinne des Geschlechts — sie ist das ganze reiche, wunderbare Leben selbst, das er in der Fülle der Jugend, in der Blüthe der Tage verlassen soll. Da übermannt es ihn, wirft ihn nieder und entpreßt ihm den von schaurig-süßer Empfindung gefüllten Scheideruf. Wie hätte er auch die Stirn haben können, sich in dem für den König bestimmten Brief (V, 3) der Liebe zur Königin anzuklagen, wenn dieser falschen Selbstbeschuldigung auch nur ein Gran Wahrheit innewohnte?

An dieser Stelle möge auch die Bemerkung Statt haben, daß die in einer früheren Arbeit von mir ausgesprochene Ansicht, als finde sich in der Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola" in dem Passus: „Ein bacchantisches Getön von Reigen und von Pauken" ein Druckfehler und müsse es vielmehr „Geigen und Pauken" heißen, von mir als unstichhaltig aufgegeben ist. So befremdlich die Zusammenstellung auch sein mag und so wenig sie im strengen Sinne correct ist (Reigen ist ein Tanz, nach unserem modernen Begriff ein feierlicher, geschrittener Tanz), so ist sie doch nicht neu, sondern biblischen Ursprungs (vgl. Psalm 150, 4). Schillers Sprache hat aus der Lutherschen Bibelübersetzung stets reichlich geschöpft. Ein Druckfehler, der sich von der ersten Auflage des „Don Carlos" an durch alle folgenden geschlichen hätte, ist überdies nicht nachweisbar.

So zwiespältig der Charakter des Posa ist, so einheitlich ist der des Carlos. Nur daß mit dem dritten Act seine Stellung im Drama aus den angeführten Gründen bedenklich erschüttert wird. Er ist nichts weniger als ein Held, geschweige denn der Held der Tragödie. Die naheliegende Möglichkeit aus seiner eigenen verzweifelten Lage, aus seinen entschieden tragischen Conflicten die Handlung, Opposition oder Verschwörung gegen den König zu entwickeln und ihn selbst an die Spitze der Bewegung zu stellen, raubte sich der Dichter, sobald er den Marquis vorschob und zum Mentor und Pädagogen des Prinzen machte. Auf

die Charakteristik des Carlos hat diese Verschiebung jedoch keinen nachtheiligen Einfluß gehabt. Er bleibt der, der er von Anfang ist, überreizt, nervös, von fieberhafter Leidenschaftlichkeit, wandelbar in seinen Entschlüssen, lenksam, ein Mensch, von dem man es ebenso begreiflich gefunden hätte, wenn er in die Netze der Geistlichkeit gerathen und zum Asketen und Religionsfanatiker geworden wäre, als daß er sich vorsetzt, das Jahrhundert herbeizuführen, das dem Ideal des Malteſers reif ist. Er ist viel mehr als der bloße Typus eines unreifen und etwas unklaren, aber edelgesinnten, schwärmerischen Jünglings. Sein Wesen ist eine geistvolle, feine Mischung widerstrebender Elemente. Er ist ein echter und rechter katholischer Prinz. Sein „unglückſel'ger Scharfsinn" vereinigt sich mit einer glühenden Religiosität; trotz seiner Unverdorbenheit hat er einen Zug von Müdigkeit und Blasirtheit, wie sie für den verwöhnten, allen Genüssen zugänglichen, von dem, was ihn umgiebt, nicht gesättigten, sondern nur angewiderten Thronerben unausbleiblich ist. Das erste Gespräch mit dem Priester, die Scene mit dem Marquis, die heimliche Unterredung mit der Königin exponiren ihn vortrefflich. Wenn in der Audienzscene sein Gefühl heller hervorbricht, als es nach der Stellung des Prinzen zu seinem Vater zu erwarten war — Schillers Neigung zu starken Contrasten verschuldet solch' ein zeitweiliges Außerachtlassen individueller Bezüge nicht selten — so zeigen dafür die Scenen mit dem Pagen und Herzog Alba wieder ganz den alten Carlos. In der Eboliscene Anfangs etwas zu sehr ingénu (die absichtlichen Dunkelheiten seiner Worte geben seiner Stellung zur Prinzessin sogar einen ungewollten Anflug von Humor), hebt er sich gegen das Ende doch zu wahrhaft dramatischer Höhe. Mit Posas Tode tritt er dessen Erbschaft rühmlich an. Wenn dieser auch nicht sicher auf ihn zählen durfte, so ist es doch begreiflich, daß das furchtbare Ereigniß auf den Prinzen die erreichte Wirkung übt. Seine Läuterung ist echt Schillersch und wahrhaft erhebend. Er ist in dem Sturme zum Manne gereift und darf in der letzten Scene wenigstens ein Blatt von dem Lorbeer fordern, der nur eine Heldenstirne bekrönen soll.

Die Königin macht ihm seine Entsagung schwer wie sie seine

Leidenschaft begreiflich machte. Sie ist eine der edelsten und feinsten Frauengestalten unserer classischen Literatur und eine Meisterzeichnung Schillers, der nicht immer mit so glücklicher Hand die Grazie und Würde zugleich verkörpert hat. Ihr steht Alles wohl und Alles erscheint an ihr wahr: das fröhliche Geplauder mit ihren Damen, die leichten Wallungen ihres französischen Blutes, die leise Ironie, mit der sie die Obersthofmeisterin entläßt, die Hoheit in ihrer Begegnung mit dem Prinzen und dem Könige. Die edle Fassung, mit der sie mit Thränen im Auge der Marquise von Mondecar vor dem versammelten Hof das schwere Urtheil der Verbannung erleichtert, wirkt so imposant, daß man Philipps Wort „Ich stand wie ein Gerichteter vor ihrer Tugend" vollkommen versteht. Und so ist alles Andere an ihr vom ersten Range: ihre erregte Unterredung mit dem König im vierten Act, ihr Abschied von dem Marquis, von dem Infanten. Nichts ist an ihr übertrieben, ein schönes Maß, ein sicheres Gefühl für das Rechte bestimmt alle ihre Worte und Handlungen. Sie ist eine der klugen Frauen, auf die Schiller sich besser als auf die liebenden versteht, aber sie ist die zarteste und weiblichste von ihnen. Die Gräfin Fiesco ist ihre Vorgängerin. Aber an dieser ist noch Alles extrem. Die Finessen ihres Dialogs werden oft gesucht, ihr Gefühl fast durchweg zu überschwänglich. Auch hierin ist die Königin, von allen anderen charakteristischen Unterschieden abgesehen, von der Leonore verschieden und ihr überlegen. Eine wahrhafte Königin, auch ohne die spanische Krone und die Lilien der Valois! Und ist es nicht für Schiller bezeichnend, daß wie die Gräfin Lavagna vor der Imperiali, die Luise vor der Milford, so auch die Königin ästhetisch wie sittlich den Vorzug vor der Eboli hat? Bei Goethe kehrt sich das Verhältniß gerade um. Die heißblütigen, sinnlichen Naturen besiegen bei ihm die stilleren, kühleren, edleren Frauen. Adelheid ist der Marie weit überlegen, die lebensvolle Sanvitale gewinnt den Sieg über die leidende, platonisch liebende Prinzessin. Doch hat die Königin an der Eboli keine ganz unebenbürtige Rivalin. Ihre Einführung ist reizend. Ihren Plan, den unerfahrenen Prinzen in ihre Netze zu ziehen, führt sie coquett und

berückend aus. Man kann nicht sagen, die Scene sei mit dem Verstande gemacht. Es geht ein großer feuriger Zug durch sie hin. Die Diction glänzt und funkelt und legt sich schmeichelnd um Ohr und Herz. Aber es fehlt an den allerindividuellsten Strichen, an dem letzten Unwiderstehlichen, womit eine Adelheid zu locken versteht, um unfehlbar zu siegen. Es geht Alles, wie es bei Schiller nicht anders sein kann, zu stilvoll vor sich. Da kommt der dramatische Einschlag, die Entdeckung des Mißverständnisses. Mit ihm erreicht die Scene den Gipfel der Wirkung, wie sie von den Deutschen nur Schiller in seinem unerbittlichen Verfolgen jeder Situation bis auf die letzte Spitze zu erreichen verstanden hat; nach ihm erscheint die Prinzessin auf der Höhe des Weges, den sie im Stücke zurücklegt. Sobald sie anfängt, zu raffiniren, wird sie bedeutend. Die einfache und zwingende Logik ihres Monologs ist bewunderungswürdig.

„Er nimmt
Den Schlüssel an, den, wie er sich beredet,
Die Königin ihm zugeschickt — er glaubt
An diesen Riesenschritt der Liebe — kommt,
Kommt wahrlich, kommt! — So traut er Philipps Frau
Die rasende Entschließung zu. — Wie kann er,
Wenn hier nicht große Proben ihn ermuntern?
Es ist am Tag. Er wird erhört. Sie liebt!"

Es ist der geniale Scharfblick der Rache — nur daß sie das Verhältniß mit unreinem Auge anschaut. Die kurze epigrammatische Wendung, mit der sie sich entschließt, dem Könige zu willfahren, ist ein der Wirkung immer sicherer technischer Kunstgriff Schillers.

„Ja recht — das ist ein Weg zu seinem Ohre."

In der ersten Fassung der Dichtung folgt diesem Monolog nach einer kurzen Scene mit dem Pagen ein zweiter, der ihren raschen Gedanken etwas peinlich weiter ausführt.

„Was
Ein Mann mir nahm, kann nur ein König mir
Ersetzen. Diese Schlangen kann allein
Der Größe Taumeltrank betäuben."

Damit ist nun aber die Bedeutung der Eboli für das Stück so ziemlich erschöpft. Sie hat ihre Aufgabe zu erfüllen und sie thut es: sie verleumdet und bestiehlt die Königin, ohne damit für die Handlung etwas Förderliches zu erreichen. Im Uebrigen spielt sie nur noch ihr Drama im Drama zu Ende. Gewiß eine vortreffliche Parallele zu Carlos und der Königin. Die Verbrecher sitzen über den Schuldlosen zu Gericht! Ihre Selbstanklage „Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihte, ich beging es selbst" beleuchtet mit einem grellen Streiflicht vor unseren Augen und denen der Königin die bodenlose Verworfenheit der Zustände am Hofe. Aber für die Handlung bleibt das Alles bedeutungslos. Als wäre Nichts geschehen, kann, nachdem der Eboli Kreuz und Schlüssel abgefordert sind, die Königin mit dem Marquis jene für sie so außerordentlich schöne Unterredung führen. Kein Nachklang ihrer gerechten Entrüstung wird in dieser Scene laut, der Prinzessin wird nicht einmal mehr gedacht. Bei Shakespeare finden sich derartige Verbindungen verschiedener Handlungen, die sich oft nur ganz lose, oft bald enger, bald lockerer berühren, bekanntlich sehr oft, und ihre Bedeutung für die Illustration der Haupthandlung kann unschätzbar sein. Wir sind aber bei Schiller berechtigt, ein Zusammenwirken aller Kräfte zu einer gemeinsamen Handlung zu erwarten. Hier fehlt es. Posa möchte uns zwar im fünften Acte noch einreden, das Gespräch des Infanten mit der Eboli sei etwas ganz Ungeheures, für die Entwicklung seines Schicksals Entscheidendes gewesen — wenn wir nur nicht zuverlässig wüßten, daß er sich darin täuscht.

Die Rolle der Prinzessin ist auf mittleren Theatern in der Regel schwer zu besetzen. Die Liebhaberin spielt die Königin, für jene bleibt die Heroine, gewöhnlich eine gereifte, nicht mehr junge Schauspielerin oder die sogenannte Salondame. Hat man die Wahl, so wird die erste meistens vorzuziehen sein. Sie pflegt stilvoller zu spielen. Auf die leichteren Allüren der Coquette kommt es weniger an als auf die leidenschaftliche Neigung der Südländerin. Gute Salondamen, deren es nicht gerade wenig giebt, pflegen genau zu wissen, wie man sich auf dem Parquet zu bewegen und auszudrücken pflegt. Aber in dieser Sprache hat

man tausend Nichtigkeiten mit einer Miene, als wären sie etwas, zu plaudern und die wichtigsten Dinge, als wären sie Nichts. Das Auge darf nicht rollen, die Wimper nicht leidenschaftlich zucken, das Antlitz behält den gleichen Ausdruck, um die Mundwinkel legt sich ein immer gleiches Lächeln. Es wird Alles geglättet, verflacht. Wer tausend Mal zu sagen hat: „Ah, Herr Baron, Sie scherzen", wer seine Zofe tausend Mal fragt: „Glaubst Du, daß mir diese Robe gut steht?" der verliert die Fähigkeit, mit Wort und Blicken der Leidenschaftlichkeit einer Eboli zu folgen. Hände, die stets mit einem Fächer, einem Bouquet oder einem Spitzentaschentuch beschäftigt sind, wissen kaum mehr, daß sie an einem Arme sitzen, mit dem man gesticuliren kann. Lieber etwas weniger Form und mehr Inhalt!

Die Eboli führt zu dem Widerspiel hinüber, das in Alba und Domingo seine geschäftigen Organe findet. Der blutige Herzog des „Don Carlos" steht dem des „Egmont" unleugbar nach. Die prachtvollen Worte, mit denen der Prinz ihn, mit denen er sich selbst in der fünften Scene des zweiten Actes schildert, entwerfen ein gewaltiges Bild, hinter dem der Alba, wie er sich im Stücke zeigt, leider zurückbleibt. Es berührt fast verletzend, diesen Mann mit der Heimlichkeit und Kleinlichkeit eines Lakaien conspiriren und nutzlos conspiriren zu sehen. Domingo zeigt ein scharfes Profil, seinem Stande, seinem Charakter steht das Lauern und Schleichen besser an, er geht listig und fein zu Werke, aber schließlich läßt doch auch er sich von den Ereignissen überraschen. Der König übertrifft Beide. Er weiß, was er will und, wie der Alba des Egmont sagt, „er will seinen Willen". Sein Charakterbild ist ein großer und großartiger Wurf. Nur erleidet die Kühnheit der Linien oft durch das allzu reiche Ueberwuchern der Worte Einbuße an ihrer Deutlichkeit. Es ist kein Ton gespart, dem Bilde sein unheimlich düsteres Colorit zu geben. Wie er auftritt, schwer und starr, legt es sich wie Bleigewicht auf die Umgebung, auf den Zuschauer. Seine innere Armuth, die Leere seines Herzens, das zu Zeiten ängstlich, sehnsüchtig nach Sympathie lechzt, seine Sinnlichkeit, seine Unterwürfigkeit unter die Kirche, sein Fanatismus — es ist Alles beisammen, um an den Philipp des

Stücks, an den geschichtlichen, in poetischer Verallgemeinerung und Idealisirung glauben zu können. Nur der kecke und originelle Gedanke, ihn mit dem Marquis zusammen zu führen und aus dieser Zusammenkunft diese Folgen zu entwickeln, fällt, so poetisch und dramatisch und so möglich er an und für sich ist, aus der historischen, nicht Wirklichkeit (denn nach dieser hat der Dichter nicht ängstlich zu fragen), sondern Möglichkeit heraus. Ganz meisterlich ist dagegen die Aufbewahrung eines letzten und entscheidenden Coups für das Ende des Stücks. Auch Philipp ist noch den Schwankungen seiner leidenschaftlichen Natur unterworfen, er ist noch nicht erstarrt genug, noch nicht völlig ehernes Gesetz oder vielmehr eherne Willkür geworden, er hat den Marquis der Inquisition entzogen — da erscheint hinter ihm und über ihm in riesigen Dimensionen die letzte und höchste, die rücksichtsloseste Gewalt: die Kirche. Das Auftreten des Großinquisitors ist eine wahrhaft geniale Eingebung, die ganze Scene von Anfang bis zu Ende von furchtbarer, vernichtender Wirkung, jedes Wort des alten erblindeten neunzigjährigen Mannes in Stein gemeißelt. Er darf auf dem Theater durchaus nicht fehlen, um seiner selbst und um des Königs willen nicht. Philipp wird erst durch ihn verständlich und — entschuldigt.

„Don Carlos" nimmt in der Entwicklung Schillers und in der Bedeutung des Dichters für das deutsche Theater eine verhängnißvolle Stellung ein. Er zeichnete sich in ihm einen neuen Stil vor. Der Dichter entsagte den Rohheiten seines ersten kraftgenialischen Schaffens, aber er vollzog diese Entsagung auf Kosten des genialen Bühnendramatikers. Seine ästhetischen und kritischen Studien, die ihn lange Jahre der Production entfremdeten, trugen nur dazu bei, ihm die frühere Schreibweise zu verleiden, die neue auszubilden und zu kräftigen. Goethe bestärkte ihn darin. Es war zunächst kein Vortheil für die Bühne. So dürr ausgesprochen, mag das befremdlich klingen, wenn man, auch vom rein technischen Standpunkt, sowohl den „Carlos" wie die nachfolgenden großen Dramen immer noch nicht müde werden kann zu bewundern. Es ist aber nicht abzusehen, welch' ein unfaßbarer Gewinn der deutschen Dramatik erwachsen wäre, wenn

Schiller auf dem realistischen Boden geblieben wäre und auf ihm seine Kunstwerke zu immer höherer idealischer Vollendung gezeitigt hätte, statt daß er nun gewissermaßen von der entgegengesetzten Seite ausging. Darin zwar, daß er seine Charaktere mehr und mehr in die Sphäre einer großen, schönen Allgemeingültigkeit hob, verleugnet sich der einzige Dichter nicht, den wir so gern als den idealsten aller deutschen Poeten bezeichnen. Dieser gewann, aber das Theater hat zunächst dabei verloren, oder vielmehr — es ist ihm ein noch größerer Gewinn entgangen. Die „Stuart", die „Jungfrau", der „Tell" sind bewunderungswürdig, aber warum sind die Jugenddramen seinen reinsten und leuchtendsten Dichtungen als Bühnenwerke überlegen? Oder wäre die Vereinigung aller glänzenden Vorzüge späteren Jahren vorbehalten gewesen, um die uns der Tod grausam gebracht hat? Suchte er seinen Deutschen einen andern Weg zu eröffnen, den er mit dem Wallenstein zuerst mit großartigem Wagemuth beschritt, und auf den er späterhin öfter noch, wenn auch nicht zu so langer Dauer, zurückkehrte? Er wollte das Theater idealisiren — würde er diesem Idealismus die Kraft und das Mark seiner Jugend vereinigt haben? Es scheint fast so. „Tell" und das Demetriusfragment eröffnen eine neue, herrliche Perspective, Aussichten in eine mehr als Shakespearesche Kunst, eine Vereinigung antiker Klärung des Stofflichen mit moderner Kraft, wie sie dem Dichter in einzelnen Charakteren, in kleineren und größeren Partieen seiner Jambentragödien wiederholt schon wunderbar gelang. Und wie groß bleibt auch das noch immer, was zu diesen höchsten Offenbarungen seiner Kunst nicht zu zählen ist! Unsere deutsche Nation hat viel traurige Schicksale erfahren: Schillers früher Tod ist einer der größten Verluste, die sie betroffen, und ein unersetzlicher.

Wallenstein.

In einer Zeit, in der die Theaterdirectionen eine Ehre darin suchen, das Publikum mit den Shakespeareschen „Königsdramen“ bekannt zu machen, muß es doppelt auffallen, daß das größte historische Drama der Deutschen, die Wallensteintrilogie, auf unseren Bühnen weitaus nicht den Cultus gefunden hat, den die uns durch die Persönlichkeit des großen Dichters, das vaterländische Gefühl und ihre künstlerische Hoheit Allen theure Schöpfung herausfordern muß. Warum nur? Man könnte anführen, daß das großartige Werk kein in allen Theilen gleichvollkommenes ist, daß der dreißigjährige Krieg den Deutschen nicht gerade tröstlich stimmt. Aber weil die das künstlerische Urtheil trübende Einmischung des nationalen Selbstgefühls durch den Stoff eher zurückgedrängt als provocirt wird, bleibt der ästhetische Eindruck und das ästhetische Urtheil desto lauterer; der historische Geist aber, durch Parteilichkeiten, die dem großen Genius Schillers fernlagen, nicht entstellt und verschoben, hebt sich aus den drei gewaltigen Stücken in aller Ruhe und Reine, in aller Deutlichkeit und Erhabenheit, eine Offenbarung des „Weltgerichts“, das dem großen Manne die Weltgeschichte war. Dies ist ein so großer Vorzug vor der politischen Tendenz Shakespeares, daß die größere dramatische Wucht und Schärfe, die die „Historien“ in ihren Helden vor dem Wallenstein entschieden voraus haben, dadurch fast aufgewogen wird. Nun ist man aber so gern bereit (wenigstens eine in ihrer Verehrung für Shakespeare nicht Maß noch Ziel kennende Schule) an allen Schwächen, von denen der

britische Riese nicht frei ist, so lange herumzuerklären, bis man sie dem Zeitgeist, dem Zeitgeschmack, den Rücksichten gegen den Hof und die jungfräuliche Königin in die Schuhe geschoben hat — Schillern aber hat meines Wissens noch keiner seiner Angreifer diese Gerechtigkeit widerfahren lassen, am Wenigsten leider der im Uebrigen so hochzustellende Otto Ludwig, dem der Schillersche Geist ebenso unverständlich und unverstanden geblieben ist, als er das Shakespearesche Schaffen fein und tief bis auf seine Wurzeln verfolgt hat.

Es ist gewiß auffallend, daß eine Dichtung von der Ausdehnung des „Wallenstein" schon im Lager mit dem „Anfang vom Ende" beginnt, also da, wo im Grunde Alles schon verloren ist (eine Erscheinung, die sich in der „Stuart" noch auffallender wiederholt), daß sie, anstatt die leuchtende meteorgleiche Bahn des Friedlandschen Sternes vom Aufgang bis zum Niedergang zu verfolgen, jenseits des Höhepunkts anhebt und nun anstatt mit rapidem Schwung zum Ende zu eilen — sagen wir, die Fallgeschwindigkeit in ihre einzelnen Theile zerstückt. Aber in dieser Langsamkeit und Subtilität der Motivirung, in diesem gewissenhaften Eingehen auf jedes Für und Wider liegt etwas von der Gründlichkeit unsrer deutschen „tête carrée", eine hohe moralische Genauigkeit, speciell, wenn man die Schillersche Entwicklung vor Augen hat, ein Kantscher Zug. Er wirkt ästhetisch nicht kräftig genug, aber sieht man diesen Bedenklichkeiten durch die Augen in das ehrliche Herz, das den ersten Schritt über die die beiden Lebenswege trennende Schwelle nicht leichten Kaufes thun kann, so liegt hierin eine packende Großartigkeit, die weit verehrungsvoller ist als die rasche Art, mit der die Shakespeareschen Könige und Hauptleute jäh und ohne genügendes Motiv ihren Willen ändern und ihre Eide brechen. Die Engländer applaudirten bei den cynischen Späßen, mit denen die Jungfrau von Orleans vor ihrem Ende von ihren Vorfahren gequält ward, und sanctionirten im Theater nochmals das himmelschreiende Unrecht, das eine perfide und schwunglose Politik an dieser seltenen Gestalt zu üben wagte — wir Deutschen aber beklagen uns womöglich über den großen Monolog des „Wallenstein" und sehen nicht ein, daß sich in den sittlichen

Scrupeln des Dichters und seines Helden etwas von unserem eigensten Geiste regt, daß Max und Thekla, die Platen einst zu einem ungezogenen Epigramm anreizten, trotz Allem und Allem unser Fleisch und Blut sind! Wallensteine stampft man nicht aus der Erde. Dichter vom Schlage Schillers sehen drei Jahrhunderte höchstens einmal. Erlebt unser Volk je eine historische Dichtung, die den Wallenstein in den Schatten stellt, so mag es seine Zeit segnen — bis dahin aber müssen wir uns wohl gedulden, und wir thun sicherlich wohl, uns während der Wartezeit dem Genuß des großen Werkes ganz und voll hinzugeben.

1793 hatte Schiller sich der dramatischen Behandlung des Stoffes, den er durch sein Studium des dreißigjährigen Krieges in dem eigentlich Historischen vollkommen beherrschte, zugewandt. Er wurde bei Seite gelegt, wieder aufgenommen, wieder bei Seite gelegt. Die kritische Thätigkeit des Dichters, die in den neunziger Jahren die unvergänglichsten Meisterwerke hervorbrachte, deren Licht die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens blendend überfluthete und Aufschlüsse gab, die zu der unvergleichlichen Analyse Lessings gewissermaßen die Syntheſe gaben, hatte seine Productivität zwar gehemmt, aber sie kam der inneren Ausgestaltung des Stoffes vortrefflich zu Statten. Von allen Seiten erwog er die Möglichkeiten der Lösung seiner großen Aufgabe. Körner sorgte sich darum und Schiller mußte ihn beruhigen: „Du meinst, daß ich den Wallenstein zu sehr mit dem Verstand und zu wenig mit Begeisterung angreife. Aber das gilt nur von dem Plan, der nicht streng genug berechnet werden kann. Ausführen muß ihn die Imagination und die augenblickliche Empfindung“ — etwas beklommen fügt er hinzu: „Dies ist es aber, wofür ich fürchte: daß mich die Einbildungskraft, wenn ihr Reich kommt, verlassen werde.“ (12. Sept. 1794.) Das Reich der Einbildungskraft kam aber noch lange nicht. Im März 1796 finden wir ihn dabei „die Ideen zu revidiren“, die er „in verschiedenen Perioden über den Wallenstein niederschrieb“. Im November 1797 finden wir ihn „mit dem Wallenstein recht im Train“; damals erst entschied er sich statt der Prosa für den Jambus. Während der Ausführung litt er oft schwer unter den Anfällen seines

tückischen Leidens. „Das pathologische Interesse der Natur an einer solchen Dichterarbeit" griff ihn an; einen Tag der glücklichsten Stimmung mußte er „mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen". Der Stoff trieb gewaltig in's Breite. Ein selbstständiges Ganze löste sich als Vorspiel von ihm ab, endlich nahm auch die eigentliche Tragödie solche Dimensionen an, daß sie zweigetheilt werden mußte. Schiller und Goethe wagten es, dem Publikum die einzelnen Theile, wie sie fertig vorlagen, nach und nach auf dem Theater vorzuführen: am 12. October 1798 als erste Vorstellung in dem renovirten Schauspielhause „Wallensteins Lager" (das, während die Schauspieler ihre Rollen schon im Besitz hatten, abermalige Zusätze und Erweiterungen, u. a. in der Kapuzinade, erfuhr) unter Voranschickung des prachtvollen Prologs, den Vohs im Costüm des Max sprach; am 30. Januar 1799 die „Piccolomini" (die damals noch die beiden ersten Acte des dritten Theiles mitumfaßten); am 30. April desselben Jahres mit erschütterndem Erfolge „Wallensteins Tod".

Wer die ganze Schöpfung zum ersten Male sieht, dem ist es, als würde ein architektonischer Prachtbau von Blenden und Gerüsten befreit dem Auge enthüllt. Den Haupttheil, Wallensteins Tod, kennt ein Jeder auf der Bühne; aber erst im Zusammenhang mit dem Lager und den Piccolomini übt er seine ganze stolze Wirkung. Wir modernen Menschen, denen das große Werk schon wie ein allbekanntes werthes Gut überkommen ist, sprechen wie von etwas Selbstverständlichem davon, daß wir von der Soldateska durch die Generalität zu dem Haupt und Herzog dieser Aller geführt werden, und vergessen dabei fast, daß die Eintheilung und Gestaltung, die das Werk während der Arbeit im Kopfe und unter den Händen seines Schöpfers annahm, diese pragmatische Geschichtsschreibung im Drama („Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen") ein ganz origineller und genialer, ohne Gleichen gebliebener Vorgang ist. Die Noth hatte ihn mitbestimmt, aber nur der sichere Trieb des Genius konnte ihn trotz der Bedenken, die der Verstand dagegen geltend machte, so werden lassen, wie er wurde; die Hoffnung des Dichters, seine Deutschen anzuziehen und auf ihre Geduld auch diesem Ungewöhnlichen gegen-

über zählen zu dürfen, reifte ihn. Der sonst der scenischen Wirkung so sichere und um sie sorglich bemühte Dichter ließ es geschehen, daß man sechs Acte hindurch auf die tragische Krise zu warten hat, daß das prächtige und farbenreiche Lagerbild eben nur ein Bild ohne Entwicklung bleibt und daß die Piccolomini in der Gestalt, die ihnen der Dichter endgültig gab, keinen Mittelpunkt des Interesses und kein Ende haben (denn der Conflict zwischen Octavio und Max kommt erst im „Tod" zum Austrag). Alles arbeitete desto sicherer und zweckbewußter auf die Hauptsache hin: Wallenstein selbst, und daß das Voraufgehende, die so außergewöhnlich breit angelegte Exposition nicht ohne Eindruck bleibt, dafür sorgte das dramatische Détail, die Fülle der gerade im Lager und den Piccolomini mit besonderer Knappheit und Kraft gezeichneten Charaktere und Scenen von solcher Pracht wie die Audienzscene des Questenberg und das Banket, das den souveränen Beherrscher bewegter Gruppen und Massen im allerglänzendsten Lichte zeigt.

Trotz alledem versuche man einmal, sich vorzustellen, wie die „Wallenstein-Trilogie" dem gewöhnlichen Verstand in seinem Verhältniß zur deutschen Bühne erscheinen mußte: als ein im höchsten Grade gefährliches, im Grunde unmögliches Wagniß, das man nur einem dichterischen Genius von der Größe Schillers hingehen ließ. Gerade diejenigen, die sich mit dem Theater näher beschäftigten und auf Schillers Einsicht in das Theatralische die größten Hoffnungen setzten, hielten es für ihre Pflicht, den blinden Enthusiasmus durch ihre besonnenen Warnungen und Ausstellungen abzukühlen. Merkel setzt in seinen „Briefen an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Producte der schönen Literatur" (und zwar im 21. und 24. Brief, 1801) sehr klar und scharf auseinander, daß die erste Forderung, die man an ein Drama zu stellen habe, die Einheit des Interesse sei, und eben diese Einheit vermißt er. Er sagt über das Lager einige treffende Worte und fährt dann fort: „Der Vorhang sinkt. Wir kommen wieder zu uns. Wir erinnern uns, daß man uns Wallensteins Sturz vorstellen wollte. Wir untersuchen, wie weit die Handlung denn schon in der verflossenen Stunde gediehen ist und finden — daß sie noch gar

nicht angefangen hat." Andern Tags enttäuschen ihn die Piccolomini, weil sie die Handlung zu wenig gefördert hätten („dies heißt die Geduld des Zuschauers doch wahrlich zu sehr auf die Folter spannen"), und nachdem er auch vom Tod gefragt hat „Wo ist hier eine Verwicklung, ein Ganzes, dessen Theile nothwendig zusammen gehören?" gesteht er sich, er habe geglaubt bei der Aufführung „einem schleichenden Leichenzuge zu folgen", faßt seine Eindrücke dahin zusammen, daß Wallenstein ein „sehr schlechtes Drama" sei, tröstet aber seine Leserin damit, daß ein Gedicht vortrefflich sein kann, ohne daß es gerade ein gutes Drama ist. „Lassen Sie uns den Wallenstein als ein poetisch-historisches Gemälde betrachten, und wenn wir dann noch fürchten müssen, daß es sich nicht lange auf der Bühne erhalten könne, so richte uns die Zuversicht auf, daß es als bloßes dialogisirtes Gedicht gewiß die Sprache, in der es geschrieben wurde, überleben wird."

Etwa gleichzeitig erschien in der Jenaer Literaturzeitung ein kritischer Aufsatz, der u. A. von der Verlegenheit des Dichters spricht, die daraus erwuchs, „daß es ihm nun einmal gefallen hatte, aus einer ähnlichen dramatischen Handlung, wie jedem gewöhnlichen Stück von fünf Acten zu Grunde liegt — ein Stück von eilf Acten zu machen. Ungeachtet es *ein* Stück und *eine* Handlung war, konnte es doch nicht in *einer* Vorstellung aufgeführt werden: ein Theaterstück war es nichts desto weniger, und so mußte es für drei Vorstellungen abgetheilt werden . . . Diese Neuerung nun konnte, gerade als Neuerung, einen Augenblick pikant sein und sie empfahl sich empfänglichen Zuschauern durch die zahlreichen und großen Schönheiten des Dichters; sie liegt aber in unausgleichbarem Streit mit der wesentlichen und nothwendigen Beschaffenheit theatralischer Vorstellungen, mit der Natur der Menschen aller Nationen und Zeitalter, die jemals als Zuschauer vor einer Bühne standen und stehen werden." Und in einer umfangreichen Abhandlung in der Berliner „Eunomia" heißt es (gleichfalls im Januar 1801): „Der Dichter hätte mit einer weisen Aufopferung mancher an sich schöner, aber mit der Sache nicht nothwendig verbundener Gemälde zum Vortheil des Ganzen füglich ein Drama aus diesen zwei Theilen (Lager und

Piccolomini) schaffen können, und die Gesetze der Kunst verbanden ihn dazu;" von „Wallensteins Tod" aber bemerkt derselbe Gelehrte, daß ihm als „dramatischem Kunstwerk alle Bedingungen" fehlen.

Es fällt mir nicht ein, diese Stimmen so schlechtweg gering zu achten, denn sagen sie auch manche Thorheit (beispielsweise über die Verwendung des Verses in der Tragödie, wovon an anderer Stelle zu reden sein wird), so treffen sie doch vielfach das Richtige und sind von Nörgelsucht, wie ihre warme Anerkennung der Dichtung Wallenstein beweist, ganz frei. Gerade der überquellenden Begeisterung bauen diese nüchternen Köpfe recht heilsame Dämme, und sie haben das Recht dazu, denn sie verstehen wirklich von Drama und Theater etwas. Sie beweisen aber auch, daß die trockene Regel vor der Kraft des Genius und der Wageluſt des Idealismus immerdar zu Schanden wird, und im Allgemeinen verhält sich ihre Kritik zum Wallenstein etwa wie die dramaturgische Durchschnittsmeinung im Jahre 1876 zu der Wagnerschen „Nibelungentetralogie", die zwar die berechtigsten Ausstellungen machte und noch macht und sich dennoch überzeugen muß, daß das Außerordentliche die dramatischen und theatralischen Gesetze zu dehnen und die Genußfähigkeit der Hörer und Zuschauer zu steigern vermag, daß die große Hingabe an einen großen künstlerischen Zweck eine anziehende und erziehende Kraft besitzt, von der die Schulweisheit sich Nichts träumen läßt. Und daneben verkannte sie, daß in diesem Wagniß der Formenerweiterung (dem die Geschichte unsers Theaters ja, wie männiglich bekannt, durch das Gelingen Recht gegeben hat) eine vertraute Fühlung mit dem deutschen Volks- und Kunstgenius lag, die ebenso sehr zu bewundern ist, wie man das feste Vertrauen des Dichters auf die bereiten Seelen des Publikums lieben muß. Diese richtige auf das Gefühl gestellte Rechnung erblicke ich aber in Folgendem.

Schiller hatte im „Don Carlos" mit dem Stil seiner Jugenddramen jäh gebrochen und er ist auf ihn niemals wieder zurückgekommen. Ihre naturalistische Wahrheit erschien ihm Angesichts der Würde und Höhe, in der sich ihm das antike Kunstideal dar-

stellte, roh und widerwärtig. Da er sich aber frühzeitig schon im vollen Besitz der theatralischen Technik wußte und sich zutrauen durfte, die Grenzen derselben auszuweiten ohne sie aufzugeben, versuchte er es zunächst dem Theater die Früchte seiner künstlerischen Abklärung und Läuterung zu Gute kommen zu lassen und die Zuschauer, die er mit den „Räubern" und „Kabale und Liebe" so glänzend besiegt hatte, auf seinem Wege zum Ideal, der sich immer weiter von der ordinären „Wirklichkeit" des Geschehens entfernte, nachzuziehen. Und sie folgten ihm wirklich, trotz der Schwächen und Widersprüche des „Don Carlos", und er durfte sich sagen, daß ihm nach diesem Versuch noch weitere, größere verstattet seien, die dramatische Ausdrucksweise und Wirkung zu vertiefen anstatt zuzuspitzen und das „zusammengefaltete Leben" auf der Bühne poetisch „lustig und glänzend auszubreiten". Dazu mochte ihm noch eine andere tiefe Einsicht keimen. Er selbst hatte in der festen, geschlossenen Form, die mehr von der romanischen als der englischen Bühne angenommen hatte, ganz so wie Lessing das Heil des deutschen Theaters gefunden, und war im „Fiesco", wie er sich überzeugen mußte, nicht zum Glück von ihr abgewichen. In die Regellosigkeit des „Götz" zu verfallen brauchte er nicht zu fürchten. Aber er sagte sich im Stillen, daß der gewaltige Einfluß Shakespeares eine gewisse Erweiterung der Form bedinge und daß anderseits das Wesen der Deutschen nicht entfernt so wie das der Italiener und Franzosen effectvolle dramatische Entladungen verlange, sondern langsam vorzurücken und sich in eine psychologische Aufgabe mit philosophischer Ausdauer zu vertiefen bereit und willig sei. Und das hat die Erfahrung in der That bestätigt. Während der germanische Genius, romantisch zerstreut, den Faden einer dramatischen Handlung leichthin fahren ließ, wenn ihn die Phantasie des Dichters (auch des Theaterdichters) nur von Bild zu Bild trug, so machte er sich aus der Ueberschreitung der Formgesetze auch nach der Seite der Dauer Nichts und wartete mit der Zusammenfassung der Summe von Eindrücken geduldig bis zum spätesten Schluß, wenn ihn diese nur selbst gereizt und gefesselt hatten. Zahllose dramatische Dichtungen unserer Poeten bestätigen (wie ich oft ausgeführt habe)

diesen Zug, und es fehlt uns auch in der Bühnengeschichte schon nicht mehr an einer stattlichen Reihe solcher Schöpfungen, die bald ein Mittelding zwischen Drama und dramatisirtem Epos, bald Dramen in mächtigster Ausdehnung, bald nur Bilderreihen ohne dramatischen Kern sind, und die trotz Allem und Allem eine immer neue zahlreiche Zuhörerschaft immer wieder in ihre Kreise gezogen haben. Die Wagnerschen Nibelungen, die vielfachen Faust-Aufführungen (an vier, drei und zwei Abenden), der Parsifal, das Oberammergauer Passionsspiel, die Lutherfestspiele von Otto Devrient und Herrig, ja selbst der „Meistertrunk" zu Rothenburg ob der Tauber und der Schmidt vom Kochel machen uns deutlich, was der dramatische Sinn der Deutschen liebt und bis zu welchem Grade künstlerischen Entgegenkommens er heranzuziehen ist. Sollte Schiller nicht auf diesen Trieb, auf diese Fähigkeit unseres Volkes gerechnet haben, und that er ein Unrecht, als er ihn auf seinen Weg nachzulocken versuchte? Er kannte ja die theatralischen Gesetze und konnte jeden Augenblick wieder in ihre strenge pädagogische Zucht zurückkehren. Aber er hoffte sich und der Welt mit dieser kühnen That neue Pforten erschließen zu können. Nicht um eine Verlotterung, sondern um eine Verbreiterung und Vertiefung der Form war es ihm zu thun — und der Erfolg gab ihm Recht. Die Zuschauer gewöhnten sich an das Außerordentliche. Der Genius hatte sein Volk begriffen.

Freilich gelingen auch nur dem Genius Wagnisse dieser Art. Gegenstände der Nachahmung sind sie nicht und Schiller selbst hat einen gleichen Versuch nicht wieder unternommen. Nur daß eine Erweiterung der Grenzen möglich sei hatte er bewiesen — von dem dadurch erlangten Recht machte er nur bescheidenen Gebrauch. Und wenn er auch die Form zertheilte wie im „Tell" — sein nie rastender Zug auf das dramatische Ganze, auf den Kern der Handlung, auf die Seele des Stückes verhütete, daß diese Theilung eine unordentliche Zersplitterung wurde. Davon redet ruhmreich auch der „Wallenstein". Denn so langsam die Handlung auch fortschreitet, so üppig das Wort und die Sentenz auch in Halmen steht, so viele Nebenschößlinge der große Baum Wallenstein auch treibt — immer weist doch jede Scene, jede Person unabläßig

auf ihn, den Helden und sein Geschick. Seine Episoden sind kein gleichgültiger Zierrath, womit Aeste und Zweige behangen sind; sie empfangen Mark und Saft von ihm. Man kann sie fällen, ohne daß der Baum fällt — das soll bei einigen ruhig zugegeben werden; aber man wird ihn dadurch nicht verschönern, und läßt man sie an ihrem Platze, wird man ihre organische Zugehörigkeit zum Stamme empfinden. Schlechterdings nie verliert Schiller den Helden aus dem Auge und in keiner Scene verläßt ihn seine dichterische Sammlung und Energie. Die Falstaff-Scenen, die Thusnelda-Scenen der „Hermannsschlacht" sind reine Episoden, in sofern sie mit der Haupthandlung gar nicht zusammenhängen und auf dieselbe nicht einmal hinweisen. In der ganzen „Wallensteintrilogie" läßt sich dies auch nicht von einer einzigen Scene behaupten. Was aber ein gekürzter, auf einen Abend zugeschnittener „Wallenstein" bedeutet, das hat uns ein schlimmes Experiment von Alfred von Wolzogen dereinst schaudernd bewiesen. Nichts davon!

Unter den günstigsten Sternen hebt das große Werk an, deutscher in der Form, als Schiller es je gewesen, ungewöhnlich das Ungewöhnliche vorbereitend, in seiner Art ein Unerreichtes in der deutschen Literatur. Hier trifft es sich, daß der „idealistischeste Poet", der auch das „realste" Leben, wie es „Kabale und Liebe" beweist, mit aller Herbheit der Wirklichkeit zu schildern vermag, eine so glückliche Mischung dieser zwei Factoren findet, wie sie in jeder Kunstgattung zu den Seltenheiten gehört und wie sie dem schaffenden Künstler nur im höchsten Momente der Inspiration möglich ist. Auch Goethe, auch Mozart und Beethoven, Rafael und Michelangelo haben solche Augenblicke, in denen sie, über ihre Natur hinauswachsend, auf fremdem Boden siegreiche Lorbeeren pflücken. Gehört das „Lager" auch im Stoffe einem niederen Genre an (eine „Marionettenbude vor einem Tempel" nennt es nicht unwitzig der Merkel der oben erwähnten Briefe), und fehlt es auch sonst an allen Vergleichspunkten — im Princip ist dies Hinübergreifen Schillers in die bunte ideenlose Mannichfaltigkeit des alltäglichen Lebens ganz das nämliche wie das Emporstreben des schönheitsfrohen Goethe, den auch das Unbedeutendste, wenn es nur gefällt, ästhetisch zu reizen vermag, zu dem leiden-

ſchaftlichen, verzweifelten Wiſſens- und Wahrheitsdrange des Fauſt. Hier berühren ſich zwei Welten, und ihre Berührung trägt goldene Früchte. Nirgends ſieht Schiller Goethen ähnlicher als im „Lager“, nirgends ſtreift aber auch Goethe die Welt der Ideale ſeines großen Freundes ſo ſehr wie im „Fauſt“. Und wie um die gemeinſame Quelle, aus der zwei in ihrer Art ſonſt ſo verſchiedene Werke wie der „Fauſt“ und das „Lager“ gefloſſen ſind, anzudeuten, tragen Beide äußerlich dasſelbe Gewand: den wechſelvollſten deutſcheſten Vers, den Knittelvers, der dort das Höchſte, hier das Niedrigſte mit gleicher Vollendung zum Ausdruck zu bringen und zu erſchöpfen vermag. Mißverſtändlich wäre es aber, wenn man, wie dies wohl geſchehen iſt, directe Goetheſche Einflüſſe in der Behandlung des Verſes im „Lager“ erkennen wollte. Er iſt durchaus individuell und echt Schilleriſch; die Perſönlichkeit des Dichters ſchimmert überall durch, wie die Goetheſche aus dem „Fauſt“, deſſen Verſe eben nur Einer, nur Goethe, ſchreiben konnte. Die Aehnlichkeit wird nirgends zur charakterloſen Weſensgleichheit. Zu der Friſche des Ausdruckes geſellt ſich dann im „Lager“ der portraitartige Reichthum der einzelnen Köpfe und eine Fülle und Rundung im Ganzen, wie ſie Goethe in ſeinen Maſſenaufgeboten niemals zu erreichen vermocht hat. Goethe ſchildert im Oſterſpaziergang des „Fauſt“, in den Bürgerſcenen des „Egmont“ nur Individuen, einzelne Gruppen, die ſich nach und nach auf die Scene ſchieben und ablöſen, aber keine Maſſe. Bei Schiller aber fluthet und brauſt der große Schwall, von einem Borne genährt, einer Richtung zugetrieben, mit ſich fortreißend, was ihm hemmend in den Weg tritt. Dabei herrſcht nirgends Verwirrung. Alles iſt überſichtlich und klar. Es iſt, als wäre das ganze Bild gleichzeitig, in einem Augenblick vom Dichter geſchaut und dann athemlos mit fliegender Feder aufgezeichnet, als wäre, was ihm wie ein Fruchtkern in den Schooß gefallen, unter ſeiner Berührung plötzlich erblüht und „luſtig und glänzend ausgebreitet“. Nun ſtehen ſie da, wie ſie müſſen, die leichtfertigen Glücksritter, die Jäger; die Hartnäckigen und Verbiſſenen vom Schlage ihrer Chefs, des Terzky und Illo; die unmilitairiſchen, allzu biederen, philiſtröſen Arkebuſiere, die den raſchen Abfall des Regiments

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Tiefenbach erklärlich machen; die idealeren Pappenheimer, die ihren Führer, den Max, nicht verleugnen. Dazwischen die kostbare Marketenderin, die den Mansfelder mit geschlagen hat, der Bürger, der Bauer, der Rekrut, der prächtige Kapuziner mit seinem Santa Clara-Sermon. Und welche Bewegung in den einzelnen Abtheilungen, welch' zündender, in seiner Art großartiger Aufschwung in dem Reiterliede, in dessen Gesang sich schließlich Alles vereint! Welch' eine Verklärung der Subordination und des Geistes, der „wie Windesweben auch den untersten Reiter mitreißt!" Und wie erwächst doch auch dieser Hymnus so ganz aus den wüsten, wilden Verhältnissen, die die Grundlage der Tragödie bilden!

„Des Lebens Aengsten, er wirft sie weg,
Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen;
Er reitet dem Schicksal entgegen keck;
Trifft's heute nicht, trifft es doch morgen,
Und trifft es morgen, so lasset uns heut
Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit."

Es ist ein auf Alles gefaßtes, freches Würfeln um den Gewinn des Augenblicks, ein echtes Product der Kriegszeit, in der das Größte Hand in Hand mit dem Bestialischen geht. Aber in welch' goldige Sonnengluth ist das Bild getaucht! Schillers eigener, über den Dingen schwebender Geist ruht flammend und reinigend auf ihm. Unser Militair, unsere Jugend singt das Lied noch heute, als verherrlichte es den sittlichen Muth, die Manneszucht und die eiserne Pflicht, die das Wesen unseres Heerwesens und die Bewunderung der Welt ist! Wie seltsam! Diese erhebende Wirkung, allem Stoff und allem Realismus in der Behandlung desselben zum Trotz, übt von den deutschen Dichtern nur Schiller aus.

Herrscht in diesen unteren Revieren noch das feste Vertrauen auf die Friedlandsche Fortuna und müssen die wider den Stachel Löckenden sich still zurückziehen, um dem allgemeinen Unwillen der noch für den Führer blind begeisterten Truppen zu entgehen, so zeigt sich in dem ersten Act der Piccolomini der Conflict schon groß und scharf. Ein sicherer, überlegener Diplomat begegnet den maßlosen und nicht selten plumpen Angriffen der zürnenden

Generale leidenschaftslos und kaltblütig. So sehr Questenberg auch jammert, daß Alles viel schlimmer sei, als man es sich in Wien habe träumen lassen — er ist aus der erregten Scene (es ist die zweite des ersten Actes), in der Wort auf Wort wie wohlgezielte Hiebe treffen, doch als Sieger hervorgegangen. Man fühlt, daß etwas Außerordentliches bevorsteht und hat die Ahnung, daß das Temperament des Genius an der kalten Sicherheit, zu der sich die aus gleichem Stoff geformte Verrätherei gesellt, zu Schanden werden wird. Da durchbricht die Schwüle für eine Weile klärend und erlösend ein imposanter Schlag: die Verurtheilung des Obersten Suys zum Tode nach dem Gesetze und seine Begnadigung durch den allmächtigen Generalissimus vor Questenberg und der versammelten Generalität. Hier zeigt sich einmal und in ganzer Größe und Macht der durch einen inneren Widerspruch, durch moralische Bedenken noch nicht zum Wanken gebrachte Wallenstein; fest und sicher, im vollen Gefühl seines Herrschtalentes und seines Einflusses, mit dem Hohn, den der Praktiker dem Theoretiker, der ihn meistern will, immer entgegensetzt, jener Wallenstein, der des unverführten Willens sich bewußt, der „Laune Raum giebt, der Leidenschaft", den „die Freiheit reizt und das Vermögen", der aber einen offenen Schritt zum Verrath noch nicht gethan hat. Ja, jener Act der Kriegsjustiz ist recht eigentlich ein Beleg für die Stelle in dem großen Monolog des letzten Theiles „Kühn war das Wort, weil es die That nicht war" — aber jeden Augenblick sein konnte. Er verurtheilt den Obersten zum Tode, aber er pardonnirt ihn im selben Athem; selbst in diesem Augenblick, in dem er dem kaiserlichen Botschafter und durch ihn dem Kaiser deutlich gezeigt hat, wer eigentlich der oberste Kriegsherr ist, vermeidet er doch die Vollstreckung des Spruches und damit eine den Bruch mit dem Kaiser schon hinlänglich kennzeichnende That. Die Scene hat etwas außerordentlich Erregendes und Großartiges: die grollenden sarkastischen Unterbrechungen des Questenbergschen Berichts durch Wallenstein, sein Auflodern, seine überlegene Mäßigung, der Enthusiasmus seiner Officiere — prächtiger und wirkungsvoller konnte der Held nicht eingeführt werden. Wie sehr ist aber diese Scene noth-

wendig, um den Wallenstein des letzten Theiles zu verstehen, sein scheinbar so verworrenes, nach hundert Richtungen schillerndes Charakterbild sich aus ihr zu ergänzen, diesen großartigsten Versuch eines Dichters, das Charakteristische eines Menschen statt in einem einseitig betonten Zuge, gerade in der Mischung der allerverschiedensten Eigenschaften auszuprägen, die züngelnde Vielseitigkeit einer „politischen" Natur, die sich aller Personen und Mittel zu ihrem Zwecke zu bedienen und sich in jeder Situation in das Centrum des Interesses zu stellen weiß.

Wallenstein ist die complicirteste Figur nicht nur der Schillerschen, sondern der gesammten dramatischen Literatur, eine durch den Darsteller fast nie gedeckte Erscheinung, fesselnd und abstoßend, bewunderungswürdig und verächtlich, phantastisch und gemein-klug, vorsichtig und leichtsinnig, ein gewaltiger Organisator und ein unbeholfenes Kind, falsch und wahr, rührend und erschreckend, eine Mischung aller möglichen Eigenschaften, und doch eine Einheit, ein Ganzes. In allen Dramen der Welt findet sich keine zweite Gestalt, die das ganze verzweigte Nervengeflecht der Menschennatur nach so vielen Richtungen bloß legt wie diese. Das Entgegengesetzteste ist in ihr vereinigt, und mit welcher Glaubhaftigkeit! Jeder aufmerksame Beobachter seines Selbst weiß, wie das Unverträglichste in dieser kleinen Innenwelt, unserem Mikrokosmos, Platz hat, wie unendlich wahr dies Gebild ist, der vollkommenste Gegensatz zu den eben in ihrer Einseitigkeit so großartigen Schöpfungen Shakespeares. Eine so universale und verwandlungsfähige Existenz, die an sich mehr oder weniger in jeder Lebenssphäre möglich wäre, wird aber vollends Wahrheit in der politischen Welt, der Welt des Scheins, der Convenienz, zur Nothwendigkeit aber auf einer Höhe, wo der Mensch, wie Wallenstein, zu repräsentiren, eine Rolle zu spielen hat und sich zwei Charaktere bildet, einen für sich, den andern für die Außenwelt. Nicht ohne Sorge sah Schiller dem Eindruck entgegen, den eine Gestalt wie diese auf den Zuschauer machen würde, aber zu Zeiten fühlte er seine ganze Kraft und glaubte des Erfolges sicher sein zu dürfen. Worin das Bedenkliche lag, faßt er in einigen Worten, die einem Briefe an Wilhelm von Humboldt (vom

21. März 1796) entnommen werden, mit der ihm eigenen hellen Einsicht in die Bedingungen seines eigenen Schaffens dahin zusammen: „Die Aufgabe (scil. auf rein realistischem Wege einen großen Charakter aufzustellen) wird dadurch schwerer und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realism den Erfolg nöthig hat, den der idealische Charakter [Posa] entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet Alles auf die Wirkung und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen und erreicht es nicht.“ Das sind in der That große Gefahren, die dieser Charakter für die ästhetische Wirkung birgt, und es ist ganz erstaunlich, wie er trotz der Dunkelheit und nicht selten Kleinlichkeit seiner Machinationen doch offen und groß wirkt und mit einem Nimbus umgeben erscheint, der fast der eines Caesar ist.

Der Haupthebel im Wallenstein ist, um dies kurz und bestimmt vorwegzunehmen, der Ehrgeiz, der Wille einen Rang einzunehmen, mehr zu sein als ein Geschöpf, welches der Tag erschafft und stürzt.

„Doch eh ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen,
Eh mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerthe That!“

Das ist der Stern, der seinem Leben leuchtet. Könnte er seine Bahn auf gutem Wege verfolgen, nach schlechten Mitteln würde er nicht suchen. Er neigt nicht zum Verbrecher, er ist nicht wie Richard III. gewillt ein Bösewicht zu werden; da ihm aber der Weg zum Ziel versperrt ist, scheut er sich, wenn auch immer erst nach langem Bedenken, vor dem Aeußersten nicht. Da ihm die glänzende Rolle, die ihm seine Natur anweist, versagt bleibt, will

er sie sich erkämpfen, einerlei wie. Daß er aber fortwährend bedenkt, das ist, wenn auch eine Gefahr, die keineswegs immer mit gleichem Erfolg wie die übrigen, in dem Charakter für die ästhetische Wirkung begründeten beseitigt oder verdeckt ist, doch echt modern-menschlich. Die Menschennatur wird universeller, blinde Einseitigkeit immer seltener. Bei Shakespeare gehen York, Warwick, Clarence von einem König zum andern, sie verrathen und morden ohne langes Bedenken. Wallenstein kommt nur ruckweise und mit schwerem Herzen zu dem Entschluß, sich vom Kaiser loszusagen. Das Abwägende, der Kampf von Vernunft und Neigung, ist ein Zug, der den Wallenstein dem modernen, speciell dem deutschen Gefühl nahe rückt, der ihn uns verwandt zeigt, nicht mit plötzlich übermannendem Schrecken, aber mit dem durch längere Prüfung nur vermehrten Grauen, daß alle diese Gegensätze, dieses Höchste und Niedrigste, wenn auch nur als winzigster Keim, versteckt auch in uns liegen, wie sie in dieser Existenz durch die Ereignisse aus ihrer Verhülltheit in die Erscheinung getreten sind.

Universalität und die Neigung zu schauspielern sind nahe verwandt. Wessen Gemüth so vielfältig ist, daß er nach Belieben eine seiner verschiedenen Richtungen einschlagen kann, der ist auch in Gefahr, zu allen Zeiten Alles sein zu können. Das ist Wallensteins Fall, nachdem er den geraden Weg verlassen. Seine weit angelegte Natur wechselt nach allen Seiten hin, um seinen stolzen Zweck zu erreichen. Er calculirt unaufhörlich. Er ist doppelzüngig dem Wrangel, den Küraſſieren, dem Hauptmann, dem Buttler gegenüber. Das Tragische aber ist, daß er, der fortwährend das Geschick zu zwingen glaubt, doch immer durch die Ereignisse überholt und schließlich gerade da überlistet wird, wo er am Sichersten zu sein glaubte: durch den Octavio, den Buttler.

Man darf wohl bezweifeln, daß der Wallenstein schon jemals eine ganz vollkommene Repräsentation gefunden hat, vielleicht den einzigen Sonnenthal ausgenommen. Seydelmann wünschte einst lebhaft ihn zu spielen. Er hatte vor der Pfuscherart, die aus diesem tiefsinnigen psychologischen Gebilde ein deklamatorisches Paradepferd macht, den tiefsten Ekel bekommen. „Himmel!“ schreibt er, „über welch' einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen

Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß belebert, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenstein." Die kleinsten Schauspieler, auf welche diese Worte passen, wie die größten, die in der Rolle geglänzt, haben immer nur eine ihrer Seiten hervorzuheben die Neigung gehabt: bald den mystischen Zug, bald das Heldenhafte, bald die diplomatische Klugheit. Wenn Schiller nach der ersten Aufführung von „Wallensteins Tod" dem damaligen Darsteller des Helden, Graff, ein warmes Lob spendet, so beweist das wohl nicht viel. Wenn die Höflichkeit aller Autoren gegen die ersten Darsteller ihrer Figuren nicht auch hier im Spiele war, so gewiß doch die thatsächliche liebenswürdige Nachsicht Schillers bei der Vorführung seiner eigenen Werke. Bedeutend ist Graffs Ruf überhaupt nicht. Er scheint ein trefflicher Recitator und ein guter verständiger Schauspieler gewesen zu sein, der Nichts verdarb und überall seine besten Kräfte einsetzte. Der geniale Fleck betonte stark den visionären Zug und wirkte damit gewaltig. Dennoch ist es falsch, Wallenstein *beständig* wie unter dem Druck unbekannter Mächte, seiner Freiheit beraubt, handeln zu lassen. Dies ist nur *ein* Zug neben vielen, und nur einmal tritt er dominirend in den Vordergrund, in der Erzählung des Traums. Es ist mir dann immer, als schlösse Wallenstein bei der Stelle „Und mitten in die Schlacht ward ich geführt" die Augen, als spräche er das Folgende wie unter dem unmittelbaren Eindruck des Geträumten, mit schwerem Athem, als erwache er wieder bei den Worten „Tag war es, und Octavio stand vor mir." Der letzte Satz verhaucht dann fast in die Luft. Starren Auges bleibt er noch eine Weile stehen, als blicke er ins Unendliche, und erst das plumpe Wort des Illo „Das war ein Zufall" bringt ihn der Wirklichkeit zurück. Wem dies zu wenig realistisch erscheint, der vergleiche, was Gordon dem Buttler von dem zwanzigjährigen Jüngling erzählt, jene Stelle, die mit den Worten schließt:

„Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen,"

und Buttlers Antwort, in der geradezu von „Anwandlungen des Wahnsinns" die Rede ist. Sein Glaube an die Sterne wurzelt

tief, die Aſtrologie iſt, wie die ſchlaue Terzky ſehr wohl weiß, der wunde Punkt, an den man nur zu rühren braucht, um ihn ſicher zum Handeln zu bringen:

„Die Zeichen ſtehen ſieghaft über dir,
Glück winken die Planeten dir herunter
Und rufen: es iſt an der Zeit! Haſt du
Dein Lebenlang umſonſt der Sterne Lauf
Gemeſſen? — den Quadranten und den Zirkel
Geführt? . . . . .
Führt alle dieſe Zurüſtung zu Nichts,
Und iſt kein Mark in dieſer hohlen Kunſt,
Daß ſie dir ſelbſt Nichts gilt, Nichts über dich
Vermag im Augenblicke der Entſcheidung? —"

Worte, denen ſofort Wallenſtein's entſcheidendes „Ruft mir den Wrangel" folgt; aber doch dient ihm dieſer Cultus nur dazu, ſeine Pläne zu befeſtigen und ſein Gewiſſen einzuwiegen. Warnen läßt er ſich durch die Sterne nicht und auch ſein Aberglaube muß endlich unter ſeinen Ehrgeiz geknechtet werden. Wenn er auch, nachdem er Octavios Verrath erfahren, ausruft: „Die Sterne lügen nicht" — ſo iſt doch ſeine Zuverſicht auf den Himmel in dieſem Augenblick gebrochen, und als Seni ihn kurz vor ſeinem Tode vor den falſchen Freunden, vor den Schweden warnt, verwirft er die Warnung halb ingrimmig, halb ſpottend: „Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu." Sein Aberglaube iſt faſt immer beſtimmend für ihn, immer aber nur ſein Ehrgeiz. Dieſem opfert er den Freund, an dem er mit ganzer Seele hängt, die Tochter, die er zärtlich liebt. Es ſind die Menſchenopfer, die dem Typhon bluten. Und als Alles ſchon verloren iſt, ja gerade da iſt er keck und zuverſichtlich wie nie; er fühlt ſich nicht im Mindeſten gebrochen. „Die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch." Den Ehrgeiz als Haupttriebkraft überall durchſchimmern zu laſſen, zuvörderſt aber die Univerſalität der Wallenſteinſchen Natur zu erfaſſen, gewiſſermaßen den inneren Spielraum für ſeinen Ehrgeiz abzuſtecken, das Verſchiedenartige durch das gemeinſame Band zuſammenzuhalten, das iſt die ſchwierige Aufgabe für den Künſtler, ihr Gelingen ſein höchſter Triumph.

Die meiſten Wallenſteine, die man heutzutage ſieht, beſtätigen

das Seydelmannsche Wort. Sie declamiren wie echte Heldenväter oder wechseln zwischen dem platten Soccus des Biedermannes und dem hochstelzigen Cothurn des Renommisten ab. Innere Hoheit und Sammlung wird fast immer noch vermißt. Gleich die erste Scene mit dem Terzky entscheidet für Wallensteins Haltung. Diesem seinem Schwager und dem Illo gegenüber verliert er seine Ruhe fast keinen Augenblick. Geschlossenheit und Würde und eine äußerliche rasche Fassung geben ihm den Schein der Ueberlegenheit über seine zumeist rasche und heftige Umgebung, die gleichwohl richtiger calculirt als er selbst. Ein Wallenstein, der schon im Anfang des dritten Theils die Fassung verliert, bringt sich um seinen Erfolg. Hält sich der Darsteller ruhig (es empfiehlt sich ein Zusammenschlagen der Arme über der Brust, ein Zusammenlegen der Hände auf dem Rücken, Gesten, die, da sie das Beweglichste, die Hände fesseln, den Effect der Ruhe leicht hervorbringen), dann bringt schon die erwartende Bewegung der vorgestreckten Hand, ein angedeutetes ängstliches Zusammenziehen der Brauen bei der Frage „Sesin doch nicht?“ die erforderliche Wirkung der Spannung hervor, die zur athemlosen Erwartung wird, wenn der Darsteller in dieser Geste verharrt, um bei der entscheidenden Antwort des Terzky, die ihn wie ein elektrischer Schlag für einen kurzen Augenblick lähmt, den Arm rasch sinken zu lassen. Auch darf, um eine andere Einzelheit aus hunderten herauszugreifen, der Schauspieler bei der Kunde von Octavios Verrath nicht schon alle Mittel im Ausdruck des inneren Zusammenbrechens verschwenden. Es ist nicht zu vergessen, daß die Täuschung dieses Vertrauens noch überboten wird durch den Widerstand, den ihm seine eigenen Truppen entgegensetzen. Mit dem Verrath des Octavio ist sein Glaube an einen Menschen dahin, das ist viel; an das überirdische Walten und den Einfluß der Sterne, das ist mehr; später aber muß er den Glauben an sich selbst verlieren, sich mit entsetzlicher Klarheit überzeugen, daß er seiner Persönlichkeit zu sehr vertraut — das ist das Aergste.

Auch sein Verhältniß zu Max, das gerade umgekehrt ist, wie dieser es sich denkt, wird selten in das richtige Licht gestellt. Wallenstein beherrscht den Max, aber mehr noch wird er von ihm

beherrscht. Wallenstein verehrt in dem jüngeren Freunde das makellose Gefühl, die Reinheit der Seele, die er selbst im Drang des Lebens längst verloren hat, er fürchtet ihn wie sein Gewissen, er scheut sich, ihm den offenen Schritt des Verraths offen einzugestehen, bringt die beschönigenden Worte nur langsam, ruckweise hervor, und als Max gegangen, ist sein erstes Wort an Terzky und Illo: „Wo ist der Wrangel?", eine Frage, in der ohne allen Zweifel der Vorsatz, die geschlossene Uebereinkunft zu widerrufen, verborgen liegt. Am Schwersten hat der Dichter es dem Darsteller im letzten Viertel der Rolle gemacht. Da wird der Held ab und an familiärer, als es seinem Ansehen gut ist, da muß er von den Capitalien der „Piccolomini" und der ersten Acte des „Todes" zehren, um unser Interesse nicht zu verlieren. Aber in der schaurig-stimmungsvollen Scene mit der Gräfin und in der sorglosen Sicherheit seiner letzten Worte hat Schiller wieder Alles gethan, um uns auf dem seltenen und seltsamen Mann mit einem Gemisch von Bewunderung und Schrecken verweilen zu lassen. Als seine Sonne gesunken ist, erscheint er uns in der Dunkelheit noch einmal fast gespenstisch groß.

Neben dieser wechselvollen, buntschillernden Gestalt des Helden bewegt sich nun eine Fülle klarer, unzweideutiger, zumeist einseitiger Charaktere, die schauspielerisch ebenso leicht zu treffen sind, wie Wallenstein selbst schwierig. Rücksichtslos und roh, unfähig sich zu beherrschen, eine kraftvolle aber gemeine Natur, nur durch seine Tapferkeit und seine Treue zum Friedländer geadelt drängt sich Illo voran. Er ist der Erste, der nach der Begrüßung Octavios und der Vorstellung des Questenberg das allgemeine peinliche Stillschweigen bricht, sich „mit ausgegrätschten Beinen", die Hände auf dem Rücken, vor den Abgesandten stellt und den Wortstreit plump vom Zaun bricht:

„Es ist das erste Mal nicht, Herr Minister,
Daß Sie im Lager uns die Ehr' erweisen."

In lärmender Weinlaune zerstört er auf dem Bankett, was er selbst und Terzky zu Gunsten Wallensteins gesponnen. Geradezu bekennt er der Gräfin, die den Schwager zum Entschlusse zu treiben kommt, ins Gesicht:

„An Euch ist's jetzt. Versucht's, denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewissen."

Immer barsch und grob zeigt er sich in all seiner schonungslosen Rohheit, als er den Reitenden ankündigt, der die Niederlage der Pappenheimer bei Neustadt meldet. Er kennt des Herzogs Liebe zu Max; dennoch kehrt er brutal seine Neuigkeiten heraus:

„Die Pappenheimer alle, auch der Max,
Der sie geführt, sei'n auf dem Platz geblieben,"

und als er Wallenstein zusammenzucken sieht, verräth gleichwohl kein Wort und keine Miene eine Spur von Bedauern über seine unbedachte Geschäftigkeit. Max war ihm der „Wälsche", den der Feldherr immer vorgezogen; jetzt ist er todt — „gings Allen so, die's übel mit uns meinen", ruft er ihm schadenfroh nach, und seinen Untergang zu feiern, wird er die Stadt erleuchten lassen und sich berauschen, bis er unter den Partisanen der Schotten zusammensinkt.

Im Halbschatten steht der eilige, hinterhältige Terzky neben ihm, ein Botenläufer, ohne Kraft, ohne Selbstständigkeit, der Mann seiner bedeutenden Frau, der Diener seines allgewaltigen Schwagers, aber von jener gemeinen Klugheit, die weiß, daß die Welt „nur vom Nutzen regiert wird" und die Menschen richtiger schätzt, als das Genie an ihrer Seite. Strahlend von Wein und jovialster Lebensluft schließt sich ihnen der gutmüthige, wetterwendische Leichtsinn, der immer verschuldete Isolani an, ohne Gewissen, ohne Ehr- und Dankgefühl, der bereite Schmeichler und Schleppenträger des Glücks, geduldet, weil man über ihn lacht. Selbst Wallenstein nimmt seinen Verrath nicht schwer und ernst:

„Ich zog ihn gestern erst aus seinem Elend,
Fahr' hin! Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.
. . . . . .
Und thut er unrecht, daß er von mir geht?
Er folgt dem Gott, dem er sein Lebenlang
Am Spieltisch hat gedient. Mit meinem Glücke
Schloß er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir.
. . . . . .
Ja, der verdient, betrogen sich zu sehn,
Der Herz gesucht bei den Gedankenlosen!

Mit schnell verlöschten Zügen schreiben sich
Des Lebens Bilder auf die glatte Stirne,
Nichts fällt in eines Busens stillen Grund,
Ein muntrer Sinn bewegt die leichten Säfte,
Doch keine Seele wärmt das Eingeweide."

Wenn Terzky darauf erwidert:

„Doch möcht' ich mich den glatten Stirnen lieber
Als jenen tiefgefurchten anvertrau'n,"

so denkt er an den Octavio. Aber noch eine zweite tiefgefurchte Stirne brütet in des Feldherrn Nähe seinen Untergang: Buttler, dessen Zeichnung vortrefflich sein könnte, entspräche das Ende dem bedeutenden Anfang. Rauh, hart, ganz ein Kriegsmann, ganz ein Kind des Heeres, in dem er von der Pike auf gedient hat, in der Erscheinung etwas wie ein verwitterter Fels, kurz und schwerfällig in der Bewegung — so führt Schiller ihn uns mit einigen Meisterstrichen in den ersten Scenen der „Piccolomini" vor die Augen. Wortkarg, verschlossen, hält er sich im Hintergrunde und nimmt an dem immer erbitterter werdenden Zank keinen Antheil. Er muß einen Anlauf nehmen, wenn er reden will, thut er es aber, dann verschießt er auch mit einem gewissen ungebildeten Volksrednerpathos, unparlamentarisch, sein Pulver auf einmal. Der überlegene Questenberg läßt sich gar nicht weiter mit ihm ein, nachdem er ihn mit der gelassenen Frage „Was ist der langen Rede kurzer Sinn?" aus dem Concept und in Harnisch gebracht hat. Auf das Beste stimmt seine Haltung während des Gastmahls zu diesem Bilde: er liebt die Bachusfeste nicht und fühlt sich ungemüthlich in der glänzenden, an Rang und Herkunft über ihm stehenden Gesellschaft. Durch die Ablehnung des Grafentitels an seiner empfindlichsten Stelle getroffen, nährt er (und aus keinem andern Grunde) gegen das Haus Oesterreich einen zähen, grimmigen Haß, der, nach der Einsicht in den wahren Sachverhalt und den kleinlichen Verrath, den Wallenstein an ihm geübt, sofort sein Ziel wechselt und sich nun ebenso hartnäckig, ja noch schonungsloser gegen seinen neuen Feind kehrt. Alle Gefühle des einsamen, freudlosen Mannes haben sich um diese eine Wunde zusammengeballt und er selbst giebt der Art seines Hasses den zutreffendsten Ausdruck mit den Worten:

„Doch einen Stachel gab Natur dem Wurm,
Den Willkür übermüthig spielend tritt."

Während der Unterredung mit dem Octavio ist sein Entschluß auch gefaßt: er hat den Vortheil, mit der Vernichtung seines Gegners zugleich der deutschen Sache und dem kaiserlichen Hof einen Dienst leisten zu können, und er ergreift den Achtsbefehl begierig, um seiner Rache Genüge zu thun. Bis der tödtliche Streich fällt, gilt es aber noch sich zu beherrschen und zu verbergen. Da er aber zum Komödianten verdorben ist, wählt er die Maske, die für ihn keine ist: er schweigt. Er läßt Wallenstein sich in schmerzlichster Erschütterung über Octavios Verrath auf seine „treue Schulter" stützen — und schweigt. Wer kann ihm vorwerfen, daß er falsch spielt? Schon dieser Zwang mag ihm schwer genug werden, denn, als reizte ihn der böse Geist, kommt er wiederholt als Künder schlimmer Mär. Er meldet den Verlust Prags, er des Herzogs, Kinskys, Terzkys und Illos Aechtung, und er ist es, der die fast schon gewonnenen Küraſſiere durch die Nachricht von dem Abreißen der kaiserlichen Adler von dem Friedländer weg und zu ihrer Pflicht zurücktreibt. „Seinen bösen Dämon" nennt ihn der Mann, den er verräth.

Bis dahin stimmt jeder Zug zum andern und auch der sprachliche Ausdruck deckt sich in der poetisch gesteigerten und entfalteten Form Schillers mit geringfügigen Ausnahmen vortrefflich mit dem Charakterbilde. Mit dem vierten Act aber tritt in die veränderte Scenerie auch ein veränderter Buttler. Jetzt bewegt sich der rauhe, ungebildete Mann plötzlich in dem Vorstellungskreis der Antike, spricht von der Schicksalsgöttin, von dem Verhängniß, das ihn treibt, und dem „heil'gen Herd der Laren"; jetzt will er seinen ehrlichen Haß mit einem Wort beseitigen und gaukelt sich ein Motiv gerechter Rache an dem Feldherrn vor, der „mit frevelhafter Hand" den Krieg „in des Kaisers Länder" getragen; jetzt redet er gar, der Sohn der Schlacht, der von der Waffe lebt, wie ein friedliebender Bürger von dem Gewaltigen, der unschädlich gemacht werden müsse, um nicht „des Krieges Flamme, die unauslöschliche, aufs Neu' entzünden" zu können! Das sind Alles Widersprüche, die uns erst der letzte Act wieder

vergessen läßt: in ihm findet sich der alte Buttler wieder, jäh, unerbittlich, fürchterlich, und doch kaltblütig und unerschrocken, kein Wortheld und kein Lügner. Daß er sich berühmt „eine gute That gethan und das Reich von einem furchtbaren Feinde befreit" zu haben, steht damit nicht in Zwiespalt; denn dem ist wirklich so. Der Unterschied mit dem Buttler des vierten Acts ist nur der, daß jener sich diese Reichsfeindschaft des Fürsten selbst als Motiv vorspiegelte, während dieser, der echte Buttler, mit ihr nur kurz und bündig eine Thatsache bezeichnet. Es entspricht darum auch seiner Wahrhaftigkeit, seiner Rache und seinem Ehrgeiz, wenn er sich stehenden Fußes nach Wien begiebt, um sich an dem Kaiserlichen Thron den Beifall zu holen,

„Den der geschwinde, pünktliche Gehorsam
Von dem gerechten Richter fordern darf."

Ganz im Gegensatz zu dieser von einer einzigen Motivquelle geleiteten, auf ein einziges Ziel gerichteten Gestalt tritt Octavio Piccolomini durch die Vielseitigkeit seines Wesens in die Reihe der „schillernden (changeant) Charaktere", wie sie ein Kritiker zur Zeit des Dichters bezeichnete, und damit in die nächste Verwandtschaft mit dem Helden. Darum ist dieser auch durch ihn künstlerisch um so leichter zu verstehen, und er gewährt einen Schlüssel für das, was Schillern als Ziel und Ideal der Charakteristik damals vorschwebte. Die Einseitigkeit des Handelns verwarf er wie den breiten al fresco Stil als unbequem, unkünstlerisch und unwahr — er wollte der Vielgestaltigkeit des Daseins gerecht werden und entwickelte das Innerste der Seele nach allen, auch sich scheinbar widersprechenden Richtungen: wofür denn Octavio ein beredtes Beispiel ist. Darum machte die Figur aber den Zeitgenossen auch so viel Kopfzerbrechens. Der Eine pries es über die Maßen, daß die väterliche Liebe Octavios Thun mildere, der Andere glaubte, daß der alte Piccolomini durch den Contrast mit dem jüngeren in ein zu widerwärtiges Licht gestellt sei, ein Dritter sah in Octavio in erster Linie immer den Schurken, ein Vierter das staatserhaltende Element, den echten und rechten Vertreter der schönen Worte;

„Mein Sohn, laß uns die alten Ordnungen
Gering nicht achten! unschätzbare, theure
Gewichte sinds, die der bedrängte Mensch
An seiner Dränger raschen Willen band."

Gewiß ist, daß er Alles zusammen ist: ein treuer und überzeugter Diener des Kaisers und der perfideste Verräther des ihm blind vertrauenden Freundes, ein zärtlicher Vater, der zugleich das schönste Glück seines Sohnes vernichtet, ein glatter Diplomat von laxer Weltmoral und ein gestählter Krieger — aber eines widerspricht dem andern nicht, und ein Fehler in der Ausführung ist es allein, daß zu Zeiten einer oder der andere Zug zu einseitig und ohne die nöthige Dämpfung und Beeinflussung durch die übrigen erscheint. Aesthetisch bedenklich wäre es nun freilich, derartige schillernde Charaktere in einem Drama zu häufen — sie würden Gefühl und Urtheil verwirren, uns unruhig machen und das Verlangen nach den einseitigen, ästhetisch kräftigeren Naturen wecken. Die Vielseitigkeit, die in dem Helden ein bedeutendes Problem ist, das durch die Kunst im Treffen des Genialischen, Hoheitsvollen und Mächtigen der Größe und des festen Zusammenschlusses nie entbehrt, erscheint in der Gestalt des zweiten Planes bei der geringeren Bedeutung der Persönlichkeit des Octavio schon ohne ästhetische Bestimmtheit und Kraft, und eine dritte oder vierte würden wir uns wahrscheinlich verbitten.

Schauspielern, die einen Charakter nicht mit einem festen Griff zu erfassen, groß anzulegen und groß durchzuführen, sondern sich im Détail zu verlieren und durch Détails zu wirken pflegen, stellt der Octavio die willkommenste Aufgabe, und wie heutzutage beispielsweise Herr Possart ein ausgezeichneter Darsteller der Rolle ist, so war es vor mehr als achtzig Jahren leicht begreiflicher Weise Iffland, von dessen Leistung der Berichterstatter der „Jahrbücher der preußischen Monarchie" (Berlin 1799) wahrhaft entzückt ist. Vor Allem rühmt er sein Spiel während des Banketts. „Er war emsig bemüht zu sprechen und sah doch Alles; wie längst entschlossen und sorglos ging er mit raschen festen Schritten hin, um die Eidesformel zu unterschreiben und durchforschte sie doch mit den Augen; wie Buttler, Terzky und

Illo vertraut reden, schreitet er nicht schleichend, sondern fest vorbei, um sich einen Becher Wein zu holen; er hört, und Niemand von der Gesellschaft kann es bemerken, daß er horcht."

Es ist Schade, daß uns dieser feine kritische Beobachter nicht auch über einen Zug der Unterredung Octavios mit Buttler in Ifflands Spiel aufgeklärt hat. Bekanntlich fehlt es nicht an Stimmen, die glauben, Wallensteins Tod habe nicht mit in Octavios Plan gelegen — ihn zu stürzen und in die Macht des Kaisers zu bringen, sei seine ganze Absicht gewesen. Ich glaube es nicht. Denn in jenem Gespräch läßt er Buttlers wilden Ausbruch „O er soll nicht leben" vollständig unerörtert — er stimmt nicht bei und wehrt nicht ab, sondern bringt das Gespräch plötzlich auf ein anderes Thema „Folgt mir nach Frauenberg!" Das aber ist doch klar genug. Wollte er anders als Buttler, so mußte er reden. Das aber unterläßt er, und zwar nur darum, weil jener nur ausspricht, was er selbst heimlich gedacht, gehofft und geplant. Es ist ein Meisterzug der Dichtung. Darum braucht seine Rührung am Schluß der Tragödie keine Heuchelei zu sein. Nicht dem Wallenstein — seinem dahingeschiedenen Sohn gilt sein Schmerz, und dieses Leid hat ihn weich gemacht und gebrochen. Seinen Antheil am Morde versucht er freilich umsonst von sich zu wälzen. Würde er jener Scene besser gedenken, so müßte er verstummen.

Es ist bezeichnend, daß die Figur, die der heutigen Kritik so viele Sorgen bereitet, von jener Zeit mit offenen Armen empfangen und an's Herz gedrückt wurde. Selbst dem böseſten Recensenten erschien Max, diese „seelenvolle Rolle", als „ein Meisterwerk der dramatischen Kunst, alle seine Gefühle zart und richtig ausgedrückt", die heißesten Thränen flossen seinem Geschick und leicht wurde es dieser überströmenden Empfindung, das naheliegende Bedenken zu entkräften, wie sich ein solcher Charakter im kriegerischen Gewühl des Lagers bilden könne. Und geht es uns nicht auch jetzt noch immer so? Trägt uns nicht der hinreißende Schwung seines feurigen jugendlichen Gefühls immer noch über jedes Bedenken hinweg und muthet uns die Nennung des ersten Veilchens, für das er den blut'gen Lorbeer des Krieges mit Freuden opfern

würde, nicht so wohlthätig inmitten der pulvergesättigten Luft an, als empfänden wir die Erquickung seines süßen Duftes? Giebt es schönere Worte als jene selige Ahnung des Friedens

„O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
Ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit" —

und ist irgend etwas daran unfrisch und unsoldatisch? Ist es nicht ganz begreiflich, daß dem Jüngling, dem die Liebe ins Herz gelacht, auch diese Hoffnungen, diese Wünsche und Gedanken kommen? Darin liegt nicht das mindeste Bedenken, und mag seine schöne Deutung des astrologischen Treibens allzu viel ästhetische Bildung athmen — was bedeutet diese kleine, dichterisch so schöne Abschweifung in dem ganzen idealistischen und doch so gesunden Bilde des Max in den „Piccolomini"?

Und doch hatte Schiller nicht Unrecht, als er für die Liebesscenen fürchtete, weil sich die Liebe hier „nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zweck ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet." Er hielt sie in dieser Eigenschaft nicht für theatralisch, „wenigstens nicht in demjenigen Sinne, der bei unsern Darstellungsmitteln und bei unserm Publikum sich ausführen läßt". Dieses Bedenken wurde nun zwar sofort und wird noch heute durch die Aufführung beseitigt; aber es blieb das andere bestehen, daß das Anfangs so meisterlich getroffene Colorit der Liebesscenen im „Tod" mehr und mehr verschwimmt, und daß das zarte Verhältniß in jenen breitausgeführten Scenen, die mit Maxens Wort „Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben", endigen, so schwungvoll und beredt sie sind, mit ihrem Erörtern des Pflichtbegriffs den Reiz des Individuellen einbüßt. Dieser, theatralisch mit solchem Aplomb ausgestattete Auftritt ist die gefährlichste Klippe für Max wie für Thekla. Es scheint, als hätte das Sittengesetz hier wieder einmal in seiner künstlerischen Unbrauchbarkeit erwiesen werden sollen. So lange Max nur liebt, ist Alles an ihm Feuer und Frische; als er aber anfängt die Gründe abzuwägen, die für und gegen seinen Abfall vom Friedländer sprechen, als er sein Geschick

auf den Ausspruch des „Engels“ setzt, als welcher ihm Thekla erscheint, wird er schablonenhaft und unwahr. Und ganz ähnlich ergeht es seiner Geliebten. Wie entzückend beginnt Thekla in den „Piccolomini“! Wie unbewußt, wie naiv wirkt sie! Die „Stärke“, die Unversehrtheit ihrer Natur eint sich hier mit einer von ihrer Liebe geleiteten Klugheit, die durchaus individuell erscheint. Als aber diese Stärke, die ihr im Uebrigen getreu bleibt und ihre lautlose Ergebung in den Schicksalswillen möglich macht, sie soweit führt, den Geliebten von sich und in das sichere Verderben zu treiben, leidet der Zauber ihrer Persönlichkeit schweren Schaden. Erst als ihr Ende naht, gewinnt sie wieder unsere ganze Sympathie. Künstlerisch stehen sowohl die letzten Scenen der Thekla wie der Bericht des schwedischen Hauptmanns von dem Untergang der Pappenheimer auf einer höchsten Höhe. Das große gigantische Schicksal giebt auch Schillers Genius wieder frei. Die Erzählung, ein vielbewundertes Meisterstück, das natürlich nicht pomphaft recitirt werden darf, sondern einfach, knapp, durch die Rücksicht auf die Prinzessin leise elegisch gefärbt gesprochen werden muß, breitet über die Leiche des gefallenen reinen Jünglings ein mildverklärendes Abendroth.

„Heut' früh bestatteten wir ihn. Ihn trugen
Zwölf Jünglinge der edelsten Geschlechter,
Das ganze Heer begleitete die Bahre.
Ein Lorbeer schmückte seinen Sarg, drauf legte
Der Rheingraf selbst den eignen Siegerdegen.
Auch Thränen fehlten seinem Schicksal nicht,
Denn Viele sind bei uns, die seine Großmuth
Und seiner Sitten Freundlichkeit erfahren,
Und Alle rührte sein Geschick . . . .“

Mit machtvoll ergreifendem Pathos führt Thekla die Klage aus: „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!“

Schiller wußte, was er that, als er diesen lichten Streif durch das düstere Stück zog. Auch wenn dieser Stern fällt, übergießt er die dunkle, unruhvolle Welt noch mit seinem Glanz und zeigt uns den ganzen Unsegen, den der Ehrgeiz des Gewaltigen in engeren und weiteren Kreisen stiftet. Er, dieser Wallenstein, der dem jungen Max wie „der feste Stern des Pols“, wie die

„Lebensregel" vorgeschienen, er ist der unruhigste Aller und der böse Engel seiner Getreuen, und jenen, den Jüngling, den Freund, der im Gegentheil ihm „der feste Stern des Pols" hätte sein sollen, reißt er aus seiner Bahn und in sein Verderben. Die Tochter schreckt er aus ihrem klösterlichen Frieden und opfert sie seinen ehrgeizigen Entwürfen, die Gattin vergrämt sich an seiner Seite und verseufzt ihre Tage. Selbst wenn der häusliche Sinn sich in ihm regen will, keimt keine reine Freude um ihn auf. Nur eine versteht ihn und folgt ihm ganz: die rücksichtslose, kluge und herrschsüchtige Terzky. Sieht man sie neben der Herzogin, dann begreift man kaum, daß diese verschieden gearteten Frauen Schwestern sind, und man versteht es nicht, warum Schiller den Wallenstein anstatt zu der Gräfin Schwager nicht vielmehr zu ihrem Bruder gemacht hat — denn diese Beiden sind wahrhafte Geschwister. Die Herzogin Friedland hat keinen Theil an ihres Gatten Plänen, und er hat ihr keinen gewähren wollen; ihre weiche, leidende Seele ist unter dem ewigen Kanonendonner schreckhaft und verschüchtert worden, ihr arglose, einfaches Gemüth kennt keine diplomatischen Winkelzüge, keine politischen Rücksichten, und der Liebe ihrer Tochter zu Max Piccolomini giebt sie sofort aus vollem Herzen ihren Segen. Ihr beständiges Leid läßt ihren Gatten noch gewaltthätiger und gleichsam als ihren Unterdrücker erscheinen — aber gleichem Loose wäre jede Frau an seiner Seite entgegen gegangen. Der nahverwandten Natur, die ihn versteht, würde er die stete Einmischung in seine Pläne auf die Länge ebenso wenig verstattet haben, und von der Gräfin läßt er sich nur lenken, weil sie es versteht, immer zu rechter Zeit zu kommen, sich im Uebrigen klug zurückzuhalten, und weil er vor Allem nicht an sie gekettet ist. Behandelt er sie nicht ohnehin schon schnöde genug, als sie nach der Unterredung mit dem Schweden kommt, um ihren Glückwunsch abzustatten? Ihr seinen Plänen so dienlicher Einfluß ist ihm im Grunde auch unbequem, und wäre die Terzky Wallensteins Weib — sie würden sich bald noch fremder werden als Macbeth und die Lady. So aber begreift sich das Verhältniß Beider, und es würde sich, wie wiederholt sein mag, noch besser verstehen, wenn die Gräfin Wallensteins Schwester

wäre. Aber dagegen hilft Nichts; das Personenverzeichniß nennt sie bündig „der Herzogin Schwester", wie sie es in der Geschichte ja auch war.

Die Stellung Macbeths zu der Lady hat Schiller bei dem Verhältniß Wallensteins zu der Terzky fühlbar vorgeschwebt, aber es bekommt doch so ganz anders geartete, ganz persönliche Züge, daß es eine Schöpfung für sich ist, und schon der Staatsstreich, den zu vollführen die Gräfin den Herzog anstachelt, entfernt den Ton weit von der leidenschaftlichen Erschütterung, in die der Mordplan dort die Gemüther versetzt. Im Reich der Gedanken, der scharfen Logik bewegen sich ihre Kämpfe, und nur leise, wenn das Unheil seine Schatten breitet, regt sich gegen das Ende der Tragödie die Saite des Gefühls. Zudem durchlebt die Gräfin doch immer nur in einiger Entfernung von dem Friedländer, was Lady Macbeth als ihr eigenes Geschick zu tragen hat, und schon daraus entspringt die größere geistige Helligkeit, der weitere Horizont ihrer Beziehungen. Sie ist eine Verwandte jener machtvollen Frauen, in deren Zeichnung Schiller so ungleich sichrer und größer als in der Verkörperung zarter, liebender Naturen ist, nicht so königlich wie Isabella, nicht so wuchtig wie Marfa, aber auch nicht so häßlich wie Elisabeth, und die klügste ihrer aller. Was die Thatkraft und die Ungeduld der Männer nicht vermag, das erreicht sie, listig schürend, mit der siegreichen Gewalt der Weiberzunge. Einmal zum Höchsten entschlossen jauchzt sie der Hoffnung, den „Bruder" gekrönt zu sehen, voreilig entgegen, mit hoher Schwungkraft, der Frauennatur entsprechend, und ohne alle Scrupel. Will sie einmal, dann will sie auch ganz, und jedes Zaudern scheint ihr unwürdig und unmännlich. Und auch darin gleicht sie der Lady, daß die erregbare Natur des Weibes sich, als alle stolzen Pläne zusammenbrechen, nicht verleugnen kann, daß sie bloßen Stimmungen, die sie selbst nicht zu deuten vermag, widerstandslos unterworfen ist und daß schreckensvolle Träume ihr Ruhe und Fassung rauben. Eindringlich, flehentlich beschwört sie den Schwager, sie aus Eger fortzuführen,

„Denn schwer ist mir das Herz in diesen Mauern
Und wie ein Todtenkeller haucht mich's an;
Ich kann nicht sagen, wie der Ort mich widert,"

und als all ihre bösen Ahnungen über den stolzen, sicheren Mann nichts vermögen, als selbst der Traum der rothen Decke ihn nicht bewegt, da sinkt sie ihm weinend an die Brust. Aber selbst in diesen Augenblicken, die das Geschlecht in ihrer starken Natur so fein und schön verrathen, sinkt sie von ihrer Höhe nicht herab. Denn immer führt sie bei sich, was sie „tröstet". Als sie alle Schreckenskunden mit einem Schlage vernimmt, steht sie zwar eine Minute lautlos, erstarrt, aber bei Octavios Nahen rafft sie sich sofort, ohne Worte und Klagen auf, und schlingt das Gift. Noch ihr Ende enthüllt uns, wie nahe sie sich mit dem Geschick des Friedlandschen Hauses verbunden wußte:

„Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand
Nach einer Königskrone zu erheben. —"

Wir! „Es ist erstaunlich," äußerte Schiller in dem oben bereits citirten Briefe, „wieviel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen." Die Charakterzeichnung der Gräfin ist eine der reichsten und vollendetsten Früchte dieses Realismus.

Am Realistischesten ist die Charakteristik der unteren Schichten, unter ihnen der Meisterwurf des Kapuziners. Die Rolle wird oft zu ernst genommen, wohl nur darum, weil der Komiker, der sie auf den meisten Bühnen zu vertreten hat, die „classische" Rolle vor den Ausschreitungen, die sein Fach ihm gestattet, bewahren möchte. Und doch kann der Kapuziner drastische Accente nicht nur vertragen — er verlangt sie sogar. Zwar meint es dieser Mensch mit seinem Sermon in gewissem Sinne aufrichtig, aber er vollzieht doch mehr eine ihm durch die Religion und seinen Orden auferlegte Pflicht, als daß er aus persönlicher Entrüstung sich gegen das Heer und seinen Führer wendete. Die ganze Art und Weise, wie er seinem Zorn Luft macht, persiflirt seine Absichten und macht die Predigt fast zur Harlequinade. Er belustigt sich selbst mit seinen Wortwitzen und belustigt, wie er deutlich wahrnehmen muß, seine Zuhörer. Diese Erfahrung kann ihm nicht neu sein — er absolvirt trotzdem mit demselben Behagen sein Pensum immer auf's Neue. Er gefällt sich in seiner Stellung. Wie seiner Zeit der bayrische Dorfschullehrer Bacherl, der den Freiherrn von Münch-Bellinghausen beschuldigte, mit seinem

„Fechter von Ravenna“ an den „Cheruskern in Rom“ Plagiat geübt zu haben, mit großem Ernst von Stadt zu Stadt zog und sein thörichtes Drama vortrug, trotzdem er überall ausgejubelt wurde, so macht es der Kapuziner auch und wahrt, wie jener Bacherl, geschickt die Grenze zwischen Würde und Schelmerei. Wenn ich mir aus der Rede des Kapuziners, aus seinen Angriffen und den Schnurrpfeifereien seines Witzes ein Bild des Mannes entwerfen sollte, so würde ich mir einen runden, feisten Pfaffen vorstellen, halb Zelot, aber doch nicht so sehr, daß er nicht mit sich reden ließe, halb Komödiant und zwar ein Buffo, den Freuden der Tafel und des Kellers, wo sie sich ihm bieten, nicht abgeneigt.

Die Trilogie bietet dem Regisseur ungleiche Aufgaben: die schwierigste im „Lager“, eine minder schwierige aber dankbare in der Banketscene der „Piccolomini“, eine leicht lösbare im „Tod“. Streichungen sind im letzten Theil, wenn man die Genußfähigkeit des Publikums in Anschlag bringt, nicht gut zu vermeiden. Ganz recht wird es in diesem Punkte der Regisseur Niemandem machen. Jeder hat einige Lieblingsstellen, die er ungern vermißt und für die er andere, unversehrte, mit Freuden opfern würde. Unter allen Umständen empfiehlt es sich aber, die oft zerstörten, glänzenden und in ihrer Art unvergleichlichen Reden der Terzka, womit sie den Bruder zum endlichen Abfall vom Kaiser bewegt, möglichst zu schonen und vor Allem das diese entschlossene, unbeugsame Frau so lichtvoll kennzeichnende Wort: „Es giebt kein Unrecht als den Widerspruch“ stehen zu lassen, dafür aber die Gordonscenen, die am Wenigsten erquicklichen des Stückes, einzuschränken und die Scenen der Mörder, wenn ihre grausig-humoristische Wirkung nicht in außergewöhnlich guter Weise zu erreichen ist, ganz fallen zu lassen. In jener von Schiller mit wahrhaft schwelgerischer Hingabe behandelten Unterredung ist jeder Strich zugleich ein logischer Sprung — die Dialoge zwischen Buttler und Gordon entwickeln sich aber fast gar nicht, und die Scene der Hauptleute Deveroux und Macdonald, eine offenbare Anlehnung an die Shakespeareschen Mörderscenen, ist für die Handlung entbehrlich.

Ein Meisterstück haben die Meininger aus dem dritten Act des „Todes", aus der Einholung des Max durch die Pappenheimschen Küraſſiere gemacht. Mitten in einem düster-prächtigen Gemach steht der Gewaltige, jetzt schon ein „entlaubter Stamm", vom Heer und dem Kaiser verlassen, dem ungewissen Glück preisgegeben, um ihn Frau, Tochter und Schwägerin und der jugendliche Freund, der sich mit blutendem Herzen von ihm losgerissen. Da drängt vom Hintergrunde her über eine schmale Treppe durch eine schmale Thür der erste Trupp der Soldaten, vom Kopf bis zu den Füßen in schwarzem Eisen, wild, zügellos, drohend. Aber sie erschrecken doch und halten unwillkürlich den Schritt an, als sie den großen Feldherrn mit dem gebietenden Auge gewahren, das ihre Sonne war in dunkler Schlacht! Doch nachdrängt ein zweiter Haufe und schiebt den ersten vor, ein dritter kommt, ein vierter, immer tobender, fesselloser, und immer näher rückt der schwarze Schwall, wie ein Element, wie die Meerfluth, ohne Ordnung und Zucht, und immer bedrohlicher wird Wallenstein von ihnen eingeengt. Endlich ist der ganze Bühnenraum von den Schaaren erfüllt und ganz vorn an der Rampe, auf einem schmalen Fleck steht der Friedländer wie auf einem Stück Inselland inmitten der Hochfluth allein. Der ganze Geist der Zeit und des Gedichts verkörperte sich in diesem großen Bilde, und der Eindruck war übergewaltig.

Das ehrte den Regisseur, das kennzeichnet aber auch die dramatische Größe des Stücks: die Sinne gehen im „Wallenstein" fast leer aus, und selbst das Einzige, was die Augen blenden könnte, das Banket, was bietet es an decorativem Gepränge gegen eine der farbenglühenden Landschaften des „Wintermärchens", wie es die Meininger darstellten, gegen ihre Forumscenen des „Caesar" gehalten? Weite Hallen, düstere Gemächer, kriegerische und politische Reden, Trommeln und Gewehrschüsse. Siegt solch' ein Werk über die heutige schaulustige und schauverwöhnte Menge, dann wiegt ein solcher Erfolg den zweiten Theil des „Faust" auf dem Theater mit seinen Opernreizen hundertfach auf. Und es hat diesen Sieg errungen und erringt ihn täglich neu. Jede Sorgfalt lohnt es überschwenglich und auch den zerstreuten und

widerwilligen Sinn ſchließt es in den Bann ſeiner Größe, ſeines gewaltigen Könnens, ſeines verehrungswürdigen Wollens. Nie iſt im Drama eine breit ſich ergießende Maſſe feſter um ein Ziel gelenkt, nie das Starre mehr belebt, das Trockene und Kalte in Farben und Wärme gewandelt. Ein Sieg über den Stoff, der ohne Gleichen iſt.

Maria Stuart.

Von den im besonderen Sinne „classisch“ genannten Tragödien Schillers kommt die „Maria Stuart“ in ihrer eigenthümlichen, einfachen und glänzenden Technik seinen Jugenddramen am Nächsten. Hier, wie in den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“, findet sich die Liebhaberei des Dichters, Spiel und Gegenspiel einander ebenbürtig zu gestalten und statt eines Helden zwei zu schaffen (Carl und Franz, Maria und Elisabeth); während bei Shakespeare der Einzelne unbedingt zu herrschen oder völlig wehrlos zu sein pflegt, während Richard III. in seiner ganzen Umgebung auch nicht entfernt seines Gleichen findet, während auf den alten Lear die feindseligen Creaturen wie eine Meute Hunde losstürzen, entwickelt sich hier ein Kampf gleich starker Gewalten, ein heißes Ringen um die Oberhand. Diese Neigung Schillers, die sich, auf ganze Gruppen bezogen, in „Kabale und Liebe“, im „Carlos“, in der „Jungfrau“ ebenso deutlich zeigt, bringt es dann mit sich, daß Spiel und Gegenspiel uns in der dramatischen Handlung auch umschichtig vorgeführt werden, bis sie auf einander platzen und die Krisis herbeiführen. Es ist an anderer Stelle darauf hingewiesen, mit welcher Regelmäßigkeit in den „Räubern“ die Sphäre des Franz und Carl, in „Kabale und Liebe“ die der Bürgerlichen und Adligen abwechselt. Die „Stuart“ bestätigt uns nur diese alte Erfahrung. Im ersten Act die Maria, im zweiten Elisabeth, im dritten beide, mit der Maria als Siegerin, im vierten Elisabeth als Siegerin, im fünften zuerst Maria, dann Elisabeth. Ein stetes Auf- und

Abwogen der Handlung und des Interesses, das um so gespannter wird, je mehr die Darstellerin der Stuart den Nachdruck auf den Lebensmuth und die Leidenschaft der Heldin legt, deren Widerstandsfähigkeit um keinen Preis in Gefühlsschwelgerei und Thränen untergehen darf. Die Stuart des Dichters ist von Anfang bis zu Ende eine Heldin, trotz des Kerkerelends, das an ihrem Leben zehrt. Sie versucht aufs Hartnäckigste, sich zu retten, sie hofft mit Heftigkeit auf ihre Befreiung und selbst ganz kurz vor ihrem Ende, noch *nach* der Beichte flackert der alte Stolz wieder auf. Sie hat Schmuckwerk aus ihren Zimmern in den Garten werfen lassen, um den Gärtner zu bestechen; als sie mit dem Crucifix in der Hand die Bühne betritt, ganz Duldung, ganz Ergebenheit, birgt sie auf der Brust schon das Briefchen mit ihrem Bildniß, das sie auf gute Art in Leicesters Hand gelangen lassen will. Dem Burleigh tritt sie mit siegreicher Suada gegenüber, und in der Gartenscene ist sie von einer Schwungkraft der Seele und der Sinne, die jeden Angriff auf ihre Freiheit und ihre Würde weit von sich stößt. Als Melvil ihr Burleighs und Leicesters Ankunft meldet, fürchtet sie „keinen Rückfall" der Bitterkeit und des Hasses, als sie aber an Leicester vorüber zum Tode schreitet, sinkt sie ihm zitternd in den Arm, und was sagt sie?

„Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht,
Verrathen, um ein stolzes zu gewinnen.
Kniet zu den Füßen der Elisabeth!
Mög' Euer Lohn, nicht Eure Strafe werden!"

Ist das kein Rückfall? Schiller selbst hat es betont, daß Maria nur bei der Amme rührend wirkt — sonst nie.

Bekanntlich hat die Geschichtsforschung seit dem Erscheinen des Dramas dem Dichter nicht nur einige Freiheiten, die er sich mit den historischen Daten zu Schulden kommen ließ, sondern die gesammte Darstellung des Charakters der Maria und der Stellung der Elisabeth in dem königlichen Rechtsstreit als ungenau und schönfärberisch vorgeworfen, und in den weiteren Schichten der Gebildeten herrscht auch jetzt noch die Ansicht, Schiller habe um die Stirn einer Verbrecherin, die ihren eigenen Gemahl ermorden ließ und dem Mörder desselben ihre Hand reichte, eine idealisirende

Glorie gegossen und „das Mitleid, das einen ergreift, so oft man in der Ferne einen Rabenstein erblickt“ (Eunomia, Berlin 1801) höchst ungerechtfertigter Weise in tragische Rührung umgeschaffen. Aber die ohne das Schillersche Werk wohl nie in diesem Maße geförderte Beschäftigung der Historiker mit der Person der Königin von Schottland zeigt nur immer mehr, daß den Dichter hier wieder einmal sein Scharfblick richtig leitete; ja, traut man den neuesten Forschern, dann würde die geschichtliche Maria noch ungleich „idealer“ und reiner als die Gestalt Schillers dastehen. Denn, wie des Näheren noch auszuführen sein wird, besteht die Schillersche „Idealisirung“ ohnehin keineswegs in einer Mohrenwäsche, wie man sie mit Cleopatra, Tiberius, Lucrezia Borgia vorgenommen — er läßt ihr vielmehr ihren Antheil an der Ermordung ihres Gatten unvermindert und legt nur, wie es ihm der Conflict, auf den es ihm in seinem Drama ankam, an die Hand gab, nicht den Nachdruck darauf, der ihr die Theilnahme an dem Kampf um ihre Herrscherrechte und ihre Freiheit entzogen oder geschmälert haben würde. Wie echt dichterisch er dabei verfahren, führt u. A. der treffliche Eugen Sierke in seinen „Kritischen Streifzügen“ (Braunschweig 1881) fein und sorgfältig aus und insbesondere rühmt er die tiefe Zerknirschung Marias über Darnleys Ermordung als eine echt dichterische Idealisirung der Geschichte, da die historische Maria „die moralische Mitschuld daran niemals zugestanden habe“ (pag. 63). Er würde in seiner Vergleichung der Geschichte mit der Dichtung noch zu andern Ergebnissen gekommen sein, wenn er sich nicht ausschließlich an die Stuart-Biographie des Heidelberger Professors Gädeke gehalten hätte, der den Glauben der Mitschuld der Königin an jener Mordthat festhält. Unterrichtet man sich aber über die übrige sehr umfangreiche diese Frage behandelnde Literatur, über die Werke und Schriften von Hosack, Opitz, Bekker, Breßlau, Cardauns, Gerdes, Sepp u. A., dann ergiebt sich aus dem Streit der Meinungen mit immer größerer Wahrscheinlichkeit Mariens Unschuld, und Gerdes geht in seinem Buche „Geschichte der Königin Maria Stuart“ (Gotha 1885) sogar so weit, auszusprechen (pag. 380): „Um den Schein des Rechtes zu retten, hat Cecil mit Hilfe schot-

tischer Gelehrter den großartigen Versuch gemacht, eine lügenhafte historische Literatur über Maria Stuart zu schaffen, welche mehrere Jahrhunderte hindurch die Grundlage für die Geschichte Marias gewesen ist. Erst unser kritisches Jahrhundert, der Fleiß zahlreicher Forscher hat dies Lügengewebe zerstört und das Bild der Schottenkönigin schöner und glänzender wiederhergestellt, als selbst der prophetische Geist des großen deutschen Dichters es gestaltet hat." Es wäre am angeführten Orte nachzulesen, welche Fälschungen mit den die Königin besonders belastenden sogenannten „Kassettenbriefen" getrieben worden und daß insbesondere die beiden Glasgowbriefe aus einem in schottischer Sprache geschriebenen von Maria an ihren Stiefbruder Murray gesandten Bericht über Darnley zu Briefen an diesen künstlich umgeschaffen seien. Will man aber auch dieser letzten Ansicht nicht beitreten, so erhellt aus diesen Untersuchungen doch fast mit Gewißheit, daß Maria selbst ein Spielball in den Händen Murrays und Bothwells gewesen und daß sie den pockenkranken Darnley nicht etwa, wie Schiller annimmt, „schmeichelnd in das Todesnetz" gelockt habe. Ihr Zureden an den Gemahl, Glasgow mit dem bei Edinburg gelegenen Landhause Kirk of Field der besseren Luft wegen zu vertauschen, wäre einer ehrlichen Sorge um das Wohl des Kranken entsprungen, und Maria selbst wäre von dem Mordplan und der Sprengung des Hauses, das Darnley aufgenommen hatte, auf das Furchtbarste überrascht worden. Auch stimmt ihre ganze leidenschaftliche, sehr oft gerade dann heftig ausbrechende Natur, wenn ihr Vortheil ihr Mäßigung und Schweigen angerathen hätte, zwar trefflich mit der selbstvergessenen Rache, die sie bei Schiller an der Königin nimmt, schlecht jedoch mit so versteckten und hinterlistigen Plänen und Handlungen, wie sie der Uriasbrief an Darnley aufdecken würde. Gäbe aber die Geschichte Schiller auch in *diesen* Beziehungen kein Recht — immer doch spräche aus der Art, wie er die Königin dem tragischen und damit menschlichen Mitleid nahebrachte, wieder das geschichtliche Ahnungsvermögen, von dem er so ganz erfüllt war. Ihn lockte diese dunkle Gestalt, wie es Carlos, Wallenstein, die Jungfrau that. An der Hand dürftiger Quellen konnte er sie geschichtlich nicht anders auffassen

und darstellen als er es that — aber er sammelte so viel Wärme um sie, daß man die Neigung fühlt, ihr zu vergeben und zu wünschen, sie hätte die Verbrechen, die man ihr zuschrieb, nicht begangen.

Und wie für das historische Empfinden Schillers, so ist das Stück auch für seinen politischen Sinn charakteristisch. Er liebt die Haupt- und Staatsactionen nicht nur in der Schilderung großer, leidenschaftlicher, öffentlicher Vorgänge, er verweilt auch außerordentlich gern bei diplomatischen Auseinandersetzungen, die im landläufigen Sinne nichts weniger als poetisch sind, und hat nach dieser Richtung dem großen Gespräch Wallensteins und Wrangels in der Unterredung der Stuart und Burleighs ein gleiches Meisterwerk an die Seite gestellt. Dramatisches Leben in dem scheinbar Trockensten, glühende Funken unter der grauen Asche; und das ganze Gespräch im Kleinen ein Beispiel für die erstaunliche Kunst, mit der der Dichter im Großen ein fast handlungsloses pro et contra zu einer fünfactigen Tragödie ausgeschwellt hat. Denn was ist im Grunde in der Maria Stuart die Handlung? Verurtheilt ist sie schon; der Hochverrath Babingtons und Parrys, um dessentwillen sie formell processirt ist, liegt vor dem Stücke, wie Darnleys Ermordung und ihre Entführung durch den Bothwell. Es giebt keine großen äußeren Vorgänge, keine feingespitzte Intrigue. Es gilt nur ein Urtheil zu vollstrecken und die Königin zu dem Entschluß zu bringen, in die Vollstreckung zu willigen auf der einen, die Wege der Rettung zu finden auf der andern Seite. Um alle Empfindungen legt sich überdies noch das Band der Etiquette und nur im dritten Act waltet die Leidenschaft frei. Und wie versteht der Dichter dennoch zu fesseln, wo doch Alles schon verloren scheint! Der Höhepunkt ist die Gartenscene, die Begegnung der Königinnen, ohne jeden geschichtlichen Anhalt ganz seine eigene Erfindung. Sie scheint in dem wüthenden Ausbruch der Maria nicht überboten werden zu können, und sie wird es doch. In der Elisabeth sah die Königin ihre ergrimmteste Feindin sich gegenüber, der sie ihren ganzen Groll ins Antlitz schleudern konnte; nun aber kommt Mortimer, ihr Freund, ihr glühendster Freund, ihr Retter, und sie muß

finden, daß ihr von dieser Seite keine geringere Gefahr, als von der andern droht. Der Feindin wußte sie zu begegnen; dem Mortimer gegenüber ist sie waffenlos. Das schmettert sie nieder. War eine Steigerung des Effects der Scene der Königinnen überhaupt möglich, so war sie das nur auf diesem Wege. Nur beiläufig sei dazu bemerkt, daß die Zeiten sich doch gewaltig geändert haben müssen, denn unsren würdigen Vorvordern erschien (in Merkels „Briefen an ein Frauenzimmer", Berlin 1801) der Triumph der Maria über ihre Feindin „zwar Wahrheit, schreiende Wahrheit, aber eine höchst niedrige gemeine" zu sein, Mortimers Gebahren aber fanden sie von „noch widerlicherer Art" und sie knüpften an seine heißbegehrenden Worte die Kritik: „Sie können wahr sein, sie *sind* es, in der Natur eines so thierisch-sinnlichen Menschen . . ., aber zugleich von so brutaler viehischer Art, daß sie dies ernste Kunstwerk entehren." Und da reden wir Heutigen von Schillers idealisirender Darstellung! Was würden die wackren Alten erst gesagt haben, hätten sie Sardous „Odette", „Fedora" und „Tosca" oder Zolas „Renée" sehen müssen?

Wie schade nun aber, daß die Wirkung des Triumphes, den Maria in voller menschlicher Berechtigung über die Elisabeth davonträgt, der Gipfel ihrer Dramatik, durch den fünften Act so völlig verwischt wird! Er löscht das Vergangene unbegreiflicher Weise aus. Wenn Maria losbricht: „Der Thron von England ist durch einen Bastard entweiht", so fühlen wir vollständig mit ihr, wir stehen auf *ihrer* Seite und nicht auf der der Gegnerin, und Julius Duboc trifft in seiner Schrift „Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus" ganz das Richtige, wenn er sagt: „Ein uns durch ihre wesentlichen Charaktereigenschaften, durch den Kern ihres Innern sympathisch nahe gerücktes Wesen geräth durch Lebensumstände in eine Lage, daß ihr nur die Wahl bleibt, entweder ihrem Leben oder in schmählicher Demüthigung ihrer Seele, ihrem ethischen Lebensodem zu entsagen. Sie wählt das Erstere und erhebt sich damit in einem einzigen Befreiungsact über die voran gegangene tragische Erschütterung. Der tragische Höhe- und Wendepunkt der Situation liegt klärlich in der Unterredung der beiden Königinnen und kaum irgendwo ist einem Dichter so meister-

haft der hinreißende Schwung der sich befreienden Seele gelungen wie in dem prachtvollen Ausbruch der Maria:

Mäßigung! Ich habe
Ertragen was ein Mensch ertragen kann u. s. w.

Denn aus jedem Wort spricht hier das leidenschaftlich empfundene Bewußtsein, das Unwürdiges zu erdulden nur um das Leben zu erretten, einer Zertrümmerung des sittlichen Ideals und daher auch dessen, was die Pflicht fordert, gleichkäme. Auf das Verständniß dieses ethischen Vollgehalts in dem Ausbruch der schottischen Königin kommt hier Alles an, ohne ihn würde nur der Aufschrei eines heftig gereizten Gefühls vorzuliegen scheinen." Das ist, obschon es etwas doctrinär klingt, doch richtig erfaßt und gesund empfunden. Beging Maria mit dieser Entfesselung ihrer Leidenschaft eine „Schuld" — gut, so mag sie diese Schuld durch ihren Tod abbüßen, aber sie darf sie nicht abbeichten, sie darf nicht das bereuen und zurücknehmen, was ihr Heldenthum am Besten gekennzeichnet hat. Die Beiche hat überhaupt mit dem Dramatischen Nichts zu thun. Wenn Macbeth, Richard und Franz Moor ihre Verbrechen abbeichten, sich vielleicht gar mit einem Tetzelschen Ablaßzettel loskaufen könnten, wie bequem wäre das! Das Heer, das mit den Zweigen des Birnamswaldes auf Dunsinan losrückt, der jugendliche tapfere Richmond würden umkehren müssen: denn die Verbrecher wären ihrer Last bereits ledig. Die Beichte ist die schlimmste Feindin der tragischen Buße. Und ist es zu verwundern, daß der Katholicismus mit diesem Institut keine wahrhafte Tragödie hat schaffen können, daß der große Calderon alles Andere eher als ein tragischer Dichter ist, und daß ein wirkliches Drama erst möglich wurde, als der Protestantismus der Vergeltung freien Lauf ließ — mit Shakespeare? Der fünfte Act der Stuart ist bis auf die großartigen Scenen der Elisabeth, die auf der Bühne leider so oft fortbleiben, eine Irrung des Dichters, wenn auch eine glänzend verdeckte. Er steht jedoch bei den Damen in großer Gunst, die sich mit Taschentüchern und erfrischenden Bonbons auf den voraussichtlichen Fluß der Thränenquelle vorsorglich zu rüsten pflegen.

Der gemessene Ton kalter Festlichkeit, die, wenn sie poetisch

werden will, bombastisch wird (man vergleiche die treffliche Beschreibung des Schauspiels in der ersten kurzen Scene des zweiten Actes, die, wenn man auf die Wiedergabe der Zeitfarbe nur irgend Werth legt, nicht weggelassen werden sollte), wird durch die sorgfältige Beobachtung des Costüms außerordentlich erhöht. Steif und starr sieht die Königin, sehen die Lords aus ihren mächtigen Halskrausen hervor. Die Derbheiten und Schlüpfrigkeiten, die am Hofe der jungfräulichen Königin gestattet waren, vertrugen sich bekanntlich mit der schwerfälligen englischen Natur und dem Hofceremoniel ganz wohl. War doch die Welt nie zweideutiger als zur Zeit der scheinbar ehrwürdigsten, steifsten Mode: zur Puder- und Reifrockzeit! Die coquette Manier unsrer Schauspielerinnen, den sogenannten Stuartkragen, wie die Krause der Elisabeth durch ein gefälteltes Lätzchen nur eben anzudeuten und das Costüm auf der Grundlage der heutigen Mode ganz willkürlich zu behandeln, ist darum natürlich völlig verwerflich und steht im Widerspruch mit dem historischen Geist des Stückes.

Das unsagbare Etwas, welches man das „Colorit" eines Stückes nennt (bei einem Gemälde würde es der „Grundton" sein), ist in der „Stuart" gedämpfte, schwere Feierlichkeit, unter der, mühsam zurückgedrängt, reizbares Weiberblut pulsirt.

„Schwarz hängt der Himmel über diesem Land."

Der Ernst des zu erwartenden Ereignisses legt einen Schleier über jedes Wort. Nur selten dringt die Sprache bis zum dritten Act frei aus der Brust — Alles ist Erwartung, Spannung, Hinterhalt. Nur die Niederen und die dem Hofton Fremderen gehen gerader zu Werke: Kennedy und Paulet in der Eröffnungsscene, die lebhaft, aber gleichfalls in halbgedämpftem Ton gespielt werden muß. Die gereizte Stimmung derselben, die das Stück, das sich zwar um historische Interessen aber in der Verkörperung von Weiberstolz und Weiberschwäche handelt, so vortrefflich einleitet, darf nicht in langsamer, erregungsloser Declamation verloren gehen. Erst die Gartenscene befreit uns von der Schwüle der Kerker und Säle, in der das Stück im vierten und fünften Act wieder verklingt. Der erste freie Athemzug bringt uns auch den tragischen Ausbruch, der im Gegensatz zu dem Vorangegangenen

und Folgenden so mächtig wirkt. Bis dahin hatte der weise Meister der Technik in diesem seinen, wohl am Mindesten von allen seinen Schöpfungen mit dem Herzen geschaffenen Werke, sich den vollen Gebrauch seines Pathos aufgespart; nun setzt es desto reicher und voller ein und reißt uns, die wir selbst des bangen Drucks der Mauern ledig geworden zu sein glauben, auf seinen Flügeln wonnetrunken mit sich. Schon die veränderte Scenerie läßt uns hier den Ausgang des Gesprächs der Königinnen ahnen. Umgeben von diesem Grün der Bäume, von dieser Bläue des Himmels, auf Augenblicke von jeder Angst und Beklemmung befreit, wird Maria Alles, was sie an ihre Knechtschaft erinnern will, nur desto furchtbarer empfinden. Sie hat die lang entbehrte Freiheit wieder kosten lernen, sie sah den Kahn, der sie retten konnte, die Wolken, die über ihr schönes Jugendland dahinziehen würden, sie hörte den Klang des Hifthorns, der ihr die Jagdlust des Hochlands weich und kräftig vor die Seele zauberte — wehe denen, die sie um diese Freuden und all ihr Glück betrogen!

Der Neigung, die Heldin zur sentimentalen Liebhaberin zu wandeln, begegnet man unter den Schauspielerinnen heutzutage selten mehr; dafür liegt nun die andere Gefahr nahe, den frischen Lebenstrieb, die königliche Hoheit und Energie der Maria allzu kräftig erscheinen zu lassen und schon in der ruhig, scharf und bestimmt zu haltenden Scene mit Burleigh ein Uebermaß von Leidenschaftlichkeit aufzuwenden. Das ist gleichfalls falsch. Das sonderbare Gemisch von Sinnlichkeit und Duldung, von raffinirender Schlauheit und mystischer Frömmigkeit, das der Katholicismus uns wie oft! darbietet, läßt es sehr wohl zu, daß die Stuart trotz ihrer unabläßig spielenden Intriguen und ihres eifrigen Bemühens, sich zu retten, an ihr Ende denkt und auf Augenblicke völlig gebrochen ist.

„Der Gram, das lange Kerkerelend nagt
An meinem Leben, meine Tage sind
Gezählt, befürcht' ich, und ich achte mich
Gleich einer Sterbenden."

Nicht „Streitens wegen" ist sie da, als Burleigh ihr seine Aufwartung macht. Sie trug den Christus in der Hand, sie hat

gebetet und gebüßt, Heinrich Darnleys blutiger Schatten, der sie bis an ihr Ende verfolgt, ist zürnend aus dem Gruftgewölbe vor ihrer entsetzten Seele aufgestiegen. Nicht nur in der Hand, auch im Herzen hat sie den Christus getragen, zwar nicht, um mit Hamlet zu reden, „unvermischt mit minder würdigen Dingen", sondern bunt durchmengt mit ihren politischen Plänen, ihren Herrschergedanken, ihrem Drang sich zu retten, ihrer Liebe zu Leicester. Diese verschiedenartigen Züge, die sich im ersten Act in der Exposition des Charakters, die klarer und vollständiger nicht gewünscht werden kann, zusammenfinden, wollen vereinigt und zum Ganzen abgerundet sein. Im dritten und fünften Act überwiegt ein bestimmtes Gefühl — im ersten halten sich alle die Wage und stellen der Schauspielerin eine der schwierigsten, zugleich aber auch anziehendsten Aufgaben in der Gestaltung dieses eigenartigen, weiblichen, politischen Charakters, dieser seltenen Frau, die nicht wie ihre große Rivalin das Weib der Königin opferte, dieses, in Bezug auf die künstlerische Behandlung der vielschichtigen Natur, weiblichen Wallenstein. Die Burleighscene ist die wichtigste und interessanteste Gipfelung der Königin im Charakter der Maria, ihr Grundton überlegene Hoheit, die „Würde, die der Unschuld ziemt". In diesen Grundton spielen aber, mehr oder minder bewegt, die verschiedensten Lichter hinein: eine bitterböse, siegreiche Ironie in der Antwort, die Maria „nach einigem Stillschweigen" dem überschwenglichen Lobe der Richter aus Burleighs Munde ertheilt, eine Antwort, nach welcher dem gewiegten Diplomaten Nichts als ein kläglicher Rückzug übrig bleibt; ein augenblicklicher leidenschaftlicher Eifer bei Burleighs wiederholten Versuchen, das Gespräch von dem eigentlichen Thema (Babingtons Hochverrath) abzulenken („Bleibt bei der Sache, Lord!"); eine niederschmetternde Berufung auf ihr Recht und ihre Unschuld, als Burleigh ihr die denkbar schwersten Anschuldigungen gleichsam spielend ins Gesicht schleudert. („Und wenn ich's gethan? Ich hab' es nicht gethan — Jedoch, gesetzt, ich that's.") Einen von ihr selbst gewiß nicht gewollten Aufschwung giebt sie ihrer Erregung in diesen mächtigen Worten dann noch durch die gegen Elisabeth gerichtete und sich unwillkürlich gegen sie selbst kehrende Wendung:

„Den Mord allein, die heimlich blut'ge That,
Verbietet mir mein Stolz und mein Gewissen;
Mord würde mich beflecken und entehren."

Damit hat sie wider Willen Darnleys Geist aufs Neue heraufbeschworen. Sie fühlt, daß sie ihrem Feinde eine Waffe gegen sie selbst in die Hand gegeben, und sofort versucht sie auch, dieser Waffe die Spitze abzubrechen. Wenn an dieser Stelle auch jede Regiebemerkung fehlt, so geht es doch aus der Wiederholung des Wortes „Entehren, sag ich", und der scharfen Sonderung, die Maria zwischen der moralischen und der juristischen Verantwortung vornimmt, deutlich hervor, daß sie damit die Anklage, die in einem blitzenden Blick Burleighs, einer Bewegung, die sagen will „Ihr verdammt euch ja selbst", enthalten ist, zurückzuweisen sich gezwungen fühlt.

Aber auch die heftigsten Regungen in dieser Scene sind zu dämpfen. Je weniger Maria an rhetorischem Pathos aufwendet, desto schärfer wird der Contrast zu Burleigh, der der gewandten Gegnerin mit der ganzen imponirenden Kunst seiner Rede gegenüber tritt. Ist es aber nicht merkwürdig, daß dieser Charakter trotz der wiederholten Schilderung, die der Dichter von ihm entwirft, auf dem Theater fast immer absichtsvoll vergriffen wird? Fast alle Burleighs, die ich noch gesehen, hatten einen lauernden, intriguantenhaften Zug, der Eine mehr, der Andre weniger (die Rolle wird überdies regelmäßig von dem sogenannten Charakterspieler gegeben), sie sprechen scharf, tonlos, langsam, kühl. Ihre Bewegungen sind ruhig bis zur Starrheit. Wie stimmt das aber mit Folgendem?

Maria: „Ich höre staunend die Gewalt des Mundes,
Der mir von je so unheilbringend war."
1. Act, 7. Scene.

Talbot: „— — Auch mir,
Strömt es mir gleich nicht so beredt vom Munde,
Schlägt in der Brust kein minder treues Herz."
2. Act, 3. Scene.

Leicester: „Beschwatzen konnte dich der Plauderer."

Leicester: „Mylord, Ihr pflegt zu schwatzen, eh Ihr handelt,
Und seid die Glocke Eurer Thaten." —
4. Act, 6. Scene.

Das klingt ganz anders. Burleigh ist der geborene Diplomat, ein Redner ersten Ranges, rasch fassend und die Dinge rasch lenkend; er trägt seine Politik auf der Zunge und ist selbst in Gegenwart der Königin von einer erstaunlichen Offenheit.

„Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten — das ist mehr."

Als er dem puritanisch finstren, aber gewissenhaften, biedren Paulet anfinnt, die Königin heimlich bei Seite zu schaffen (ein Vorschlag, nebenbei bemerkt, der auch geschichtlich den Wünschen der Elisabeth entsprach), geht er alsbald so deutlich wie nur möglich mit der Sprache heraus. Und aus der Hast, mit der er, den Augenblick ausnutzend, dem Davison das Todesurtheil entreißt, spricht sogar die Jugendlichkeit eines politischen Heißsporns. „Protestanten, Eiferer für Englands Wohl" nennt Maria Stuart ihre Richter, ihre Feinde. Und Lord Burleigh ist das Haupt dieser „Eiferer" und die Seele der das Leben der Schottenkönigin bedrohenden Opposition. An diesen Schillerschen Burleigh halte man nun das leblose Gespenst der Bühne! So schleppt die Theatertradition im Widerspruch mit dem Dichter eine dramatische Gestalt durch einige Menschenalter auf ihren falschen Gleisen mit sich.

Welcher Art wird nun aber seine Rhetorik in dem Munde eines großen Dichters wie Schiller? Wie nahe hätte es gelegen, dem Manne, dessen Rednerkraft seine gekrönte Gegnerin anstaunt, prunkhafte Worte auf die Lippen zu legen, die die „Schönrederei", die eine mißverständliche, oberflächliche Beurtheilung Schiller so gern Schuld giebt, so recht, und zwar diesmal mit erlaubtem Grund, hätten darthun können. Aber man sucht sie vergebens. Derselbe Dichter, der alle Blüthen der Empfindung aus dem stillen Schrein des Herzen hervorlockte und in Worte kleidete, wenn diese Bilder dieser Empfindung entsprachen, redet hier, wo es sich um Nichts als Rechts- und Staatsbegriffe handelt, mit der ruhigsten Sachlichkeit, und nur zweimal im Verlauf der langen Scene läuft dem Burleigh ein bildnerischer Wortschmuck unter, und stets nur dann, wenn sein Interesse ihn dazu zwingt, pathetisch zu werden, wenn er das anfechtbare Recht der Königin

Elisabeth, gegen ihre Verwandte so vorzugehen, wie sie es thut, weniger wahr als effectvoll zu vertheidigen bemüht ist. Dann spricht er von dem „gerechten Schwert der Themis", dann nennt er den Primas von Canterbury den „Völkerhirten". Im Uebrigen: wie klar, wie ruhig, und doch wie beredt fließt es ihm vom Munde:

„Ob ihr sie anerkennt ob nicht, Milady,
Das ist nur eine leere Förmlichkeit,
Die des Gerichtes Lauf nicht hemmen kann.
Ihr athmet Englands Luft, genießt den Schutz,
Die Wohlthat des Gesetzes, und so seid Ihr
Auch seiner Herrschaft unterthan."

Man vergleiche selbst! Man lese seine gewichtigste Rede, die mit den Worten schließt:

„Sagt! Konnte die Beherrscherin von England
Mehr thun, als aus der ganzen Monarchie
Die Edelsten auslesen und zu Richtern
In diesem königlichen Streit bestellen?
Und wär's zu denken, daß Parteienhaß
Den Einzelnen bestäche — können vierzig
Erles'ne Männer sich in einem Spruche
Der Leidenschaft vereinigen?"

Wo findet sich hier auch nur die Spur eines Bildes? Sie fehlen, weil sie in die Situation und zu der Stimmung des Redenden nicht taugen würden.

Nicht viel besser als dem Burleigh ergeht es auf den Bühnen dem Mortimer, der, des Dichters eigene Erfindung, vielleicht, wie Sierke meint, einige Züge von dem historischen Babington, einem ritterlichen, enthusiastischen Verehrer der Maria und zugleich einem bigotten Katholiken, entliehen hat, vielleicht auch von den beiden Douglas, George und Willy, schwärmerischen Anbetern der Königin (Willy Douglas war fast noch ein Knabe), die unter den abenteuerlichsten Umständen ihre Befreiung aus der Gefangenschaft im Schloß Lochleven bewirkten. Scharf und deutlich kennzeichnet Schiller Mortimers jesuitische Doppelzüngigkeit, seine List, seine Fähigkeit sich zu verstellen, in den glühendsten Farben seine wahnwitzige, alle Grenzen überschreitende Sinnlichkeit — und doch pflegen all seine charakteristischen Züge in dem gewöhnlichen, gefühlvollen, schönklingenden Gesang der jugendlichen Liebhaber

unterzugehen. „Ich zählte zwanzig Jahre, Königin.“ Das fließt freilich wie Musik von den Lippen. Die Schwärmerei dieses Menschen ist aber nicht die holde, reine des Max Piccolomini („O schöner Tag, wenn endlich der Soldat ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit“); sie athmet die versengende Gluth der italienischen Sommersonne, den Weihrauchduft von Sanct Peter, die ganze Berauschung der römischen Ostern, und sie begehrt schon lüstern des schönen gefangenen Weibes, auch ehe die „Krone von dem Haupte“ der Maria abgefallen. Man könnte es nicht tadeln, wenn er in seiner trunkenen Vermessenheit die Worte der Maria „Ein einz'ger Mann lebt, der sie öffnen kann“ auf sich deutete und in freudiger Erwartung in sie dränge, ihm den Namen des Retters, *seinen* Namen zu nennen. Mortimer ist ein scharfgeschnittener Charakterkopf, kein verschwimmendes Milchgesicht. Welch' sinnliche Gewalt steckt in dem Ueberfall im Garten! Ein Schauspieler, der diese Scene glaubhaft wiedergeben kann, braucht vor keiner Verkörperung der Leidenschaft zurückzuschrecken.

Nicht so der schauspielerischen Willkür preisgegeben wie diese drei schönsten und charaktervollsten Rollen der Tragödie (Maria, Burleigh, Mortimer) sind die übrigen kleineren und größeren: der dem geschichtlichen Original vortrefflich nachgezeichnete Paulet, der würdige, warmherzige Talbot, Davison, die Kennedy; auch Elisabeth und Leicester. Die beiden letzten könnten freilich von den Schauspielern nur idealisirt werden, denn dargestellt, wie sie gedacht sind, bleiben sie durch und durch widrig. Bosheit, Kälte und Härte wirken nicht unästhetisch, aber Feigheit, Heuchelei und Brutalität thun es. Elisabeths ganzes Vorgehen kennt aber keine anderen Wege. Zu feige, um die Verantwortung für die Hinrichtung der Stuart öffentlich zu tragen, läßt sie dem Paulet (geschichtlich erwiesener Maßen) den Gedanken nahe bringen, sie heimlich hinwegzuräumen, dingt, als diese Insinuationen nicht verfangen wollen, den Mortimer und weiß, als das Urtheil schon unterzeichnet ist, sich noch durch doppeldeutige Reden, die den unglücklichen Davison verwirren und verderben, zu verschanzen. Zu feige, um ihrem Staatsrath, ihrem Parlament und dem Volke ihre wahre Gesinnung zu zeigen, läßt sie die Maske im schlech-

testen Moment fallen, nämlich in der Unterredung mit der wehrlosen, gefangenen Feindin, die gegen ihre mächtige, gekrönte Kerkermeisterin keine ritterlichen Waffen in Händen hat. Hier wird sie brutal und damit häßlich, nun gar als sie, nachdem Maria ihr durch einen (NB. ungeschichtlichen) Verzicht auf ihre Thronrechte jeden Grund zum Streit benommen, in ihrer schnöden Abweisung verharrt. Die Sinnlichkeit und die weibliche Eitelkeit der alternden Frau verstärken den Eindruck des Abstoßenden noch. Erst in den letzten Momenten des Dramas, als sie sich durch eigne Schuld allein und verlassen sieht, gewinnt sie den Schein königlicher Hoheit. Wie viel größer aber erscheint neben dieser Elisabeth der Philipp des „Carlos"!

Auch fragt man sich, ob das Problem der Heuchlerin auf dem Thron nicht anders, bedeutender behandelt und selbst mit einem Schimmer des Rechts hätte umkleidet werden können. Es würde anstatt als Feigheit, als Stärke erscheinen, wenn die Königin in sich die Gewalt fühlte, mit den Menschen wie mit Marionetten zu spielen, sie mit überlegener Ironie immer so zu behandeln, wie sie wünschen mögen, und doch ihre wahre Gesinnung, die auf das ganze Treiben eben wie auf ein Puppenspiel herabblickt, zu verhehlen. Aber von dieser souveränen Kraft zeigt ihr doppeltes Spiel Nichts. Sie ist ängstlich um die Wahrung des Scheines besorgt; möglichst gut, möglichst gerecht zu erscheinen ist ihr äußerster Ehrgeiz, der sich mit dem versteckteſten Treiben der Mörder und Giftmischer heimlich verbindet. Sie fühlt sich in ihrer, nicht einmal gut gespielten Rolle nicht als *Herrin*, sondern als *Sklavin* ihres Volks.

„O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
Knechtschaft. — Wie bin ich's müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ich's
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.
O, der ist noch nicht König, der der Welt
Gefallen muß! Nur der ist's, der bei seinem Thun
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen."

Deutlicher kann sie sich nicht kennzeichnen, deutlicher nicht verrathen, daß ihr bei ihrer auf den Schein gerichteten Herrscherkunst alle und jede Ironie fehlt. Und doch hätte schon die Geschichte den Dichter auf eine würdigere Behandlung führen können. Statt dessen hielt er sich lediglich an Alles, was, zwar gleichfalls historisch, Elisabeths Bild entstellen konnte. Wahr ist es: die Königin von England hat der Gefangenen im Schlosse Lochleven Hülfe zugesagt und nicht gewährt; sie hat die im Vertrauen auf ihre königliche Großmuth nach England Flüchtende von Anfang an wie eine Gefangene gehalten und nur gleißnerische Worte der Theilnahme für ihr Schicksal gehabt, sie hat ihr ohne den Schein eines Rechtes wegen der von Schottland aus wider sie erhobenen Anklagen (Darnleys Ermordung) den Proceß gemacht und der Rathlosen den Weiterzug nach Frankreich und die Gewinnung fremder Hülfe abgeschnitten. Das Alles ist wahr und kein Schimmer von Recht steht der Monarchin von England in diesem Verfahren, das sie sofort nach Marias Landung einschlug, zur Seite. Erst später, als wiederholte Verschwörungen zu Marias Gunsten das Land beunruhigten, sprachen politische Gründe für ihre Beseitigung, die dann das englische Volk in der That auch gebilligt hat. Und wie in diesem Streit so wurde Elisabeth bis an ihr Ende von der Volksgunst getragen, und eine kluge und kraftvolle Regentin war sie, man sage was man wolle. Von dieser aber spürt man bei Schiller Nichts. Sein Widerwille vor der Persönlichkeit der Elisabeth gab ihm bei ihrer Zeichnung nur die kleinlichen, häßlichen Linien in den Griffel.

Auch mit Leicesters Doppelzüngigkeit, seinem Wankelmuth und seiner Schwäche vermag die an sich großartige Keckheit, mit der er den Mortimer verhaften läßt, ästhetisch nicht zu versöhnen. Seiner Persönlichkeit fehlt der Schimmer des Geistreichen, Bestrickenden, seine Wandlungen sind nicht die schlangengleichen Windungen eines Universalkopfes, der aus jeder Situation Vortheil zieht, sondern bis auf jenen einzigen Streich die verlegenen Ausflüchte eines Dilettanten in der Hofkunst, der in jeder Situation unterliegt. Ich habe wohl schon eine gute Elisabeth, aber noch keinen guten Leicester gesehen, und nie ist mir die Freude zu

Theil geworden, anerkennen zu können, daß die Theatertradition, die so manche Rolle zum Nachtheil der künstlerischen Wirkung ummodelt, eine dieser beiden zum Vortheil ihrer Wirkung verändert hätte.

Dagegen treibt die Tradition in der „Stuart" außer den angeführten Beispielen noch andere wunderliche Blüthen. Es ist üblich, daß, wenn Paulet der Maria, die ihm für die Gewährung der Gunst, sich im Garten zu ergehen, danken will (III. 2), sagt, sie solle sich noch auf eine größere Gunst gefaßt machen, die Schauspielerin schon, wie in banger Ahnung von der Ankunft der Elisabeth zurückschreckt und stammelnd, unklar fragt: „Auf eine größ're?" Das kann nicht richtig sein. Die Stuart hofft ja auf ihre völlige Befreiung, sie glaubt, man wolle ihr nach und nach ihr Recht und ihre Freiheit zurückgeben, sie hat der besorgten Kennedy in schwärmerischer Hoffnung erwidert:

„Nein, gute Hanna. Glaub' mir, nicht umsonst
Ist meines Kerkers Thor geöffnet worden.
Die kleine Gunst ist mir des größern Glücks
Verkünderin. Ich irre nicht. Es ist
Der Liebe thätge Hand, der ich sie danke,
Lord Lesters mächtgen Arm erkenn' ich drin.
Allmählich will man mein Gefängniß weiten,
Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen,
Bis ich das Antlitz dessen endlich schaue,
Der mir die Bande löst auf immerdar."

Was liegt also näher, als daß sie in Paulets Worten die Bestätigung ihrer Hoffnungen erblickt, daß sie freudezitternd die Frage „Auf eine größ're?" an ihn richtet? An die Elisabeth denkt sie in jenem Augenblick nicht, wenigstens spricht nicht der leiseste Grund für diese Annahme. Auch ist die dramatische Wirkung des Gegensatzes der jubelnden Hoffnung zu dem schnellen Rückfall in das Entsetzen bei der Stelle „Ihr erschreckt mich!" ungleich wirksamer, als die Befolgung der andren herkömmlichen Auffassung.

Das drolligste Stückchen ist aber die Existenz des silbernen Bechers im letzten Act, den entweder die Margarethe Kurl bringt oder der bereits beim Aufgehen des Vorhangs auf dem Tische

Deutlicher kann sie sich nicht kennzeichnen, deutlicher nicht verrathen, daß ihr bei ihrer auf den Schein gerichteten Herrscherkunst alle und jede Ironie fehlt. Und doch hätte schon die Geschichte den Dichter auf eine würdigere Behandlung führen können. Statt dessen hielt er sich lediglich an Alles, was, zwar gleichfalls historisch, Elisabeths Bild entstellen konnte. Wahr ist es: die Königin von England hat der Gefangenen im Schlosse Lochleven Hülfe zugesagt und nicht gewährt; sie hat die im Vertrauen auf ihre königliche Großmuth nach England Flüchtende von Anfang an wie eine Gefangene gehalten und nur gleißnerische Worte der Theilnahme für ihr Schicksal gehabt, sie hat ihr ohne den Schein eines Rechtes wegen der von Schottland aus wider sie erhobenen Anklagen (Darnleys Ermordung) den Proceß gemacht und der Rathlosen den Weiterzug nach Frankreich und die Gewinnung fremder Hülfe abgeschnitten. Das Alles ist wahr und kein Schimmer von Recht steht der Monarchin von England in diesem Verfahren, das sie sofort nach Marias Landung einschlug, zur Seite. Erst später, als wiederholte Verschwörungen zu Marias Gunsten das Land beunruhigten, sprachen politische Gründe für ihre Beseitigung, die dann das englische Volk in der That auch gebilligt hat. Und wie in diesem Streit so wurde Elisabeth bis an ihr Ende von der Volksgunst getragen, und eine kluge und kraftvolle Regentin war sie, man sage was man wolle. Von dieser aber spürt man bei Schiller Nichts. Sein Widerwille vor der Persönlichkeit der Elisabeth gab ihm bei ihrer Zeichnung nur die kleinlichen, häßlichen Linien in den Griffel.

Auch mit Leicesters Doppelzüngigkeit, seinem Wankelmuth und seiner Schwäche vermag die an sich großartige Keckheit, mit der er den Mortimer verhaften läßt, ästhetisch nicht zu versöhnen. Seiner Persönlichkeit fehlt der Schimmer des Geistreichen, Bestrickenden, seine Wandlungen sind nicht die schlangengleichen Windungen eines Universalkopfes, der aus jeder Situation Vortheil zieht, sondern bis auf jenen einzigen Streich die verlegenen Ausflüchte eines Dilettanten in der Hofkunst, der in jeder Situation unterliegt. Ich habe wohl schon eine gute Elisabeth, aber noch keinen guten Leicester gesehen, und nie ist mir die Freude zu

Theil geworden, anerkennen zu können, daß die Theatertradition, die so manche Rolle zum Nachtheil der künstlerischen Wirkung ummodelt, eine dieser beiden zum Vortheil ihrer Wirkung verändert hätte.

Dagegen treibt die Tradition in der „Stuart" außer den angeführten Beispielen noch andere wunderliche Blüthen. Es ist üblich, daß, wenn Paulet der Maria, die ihm für die Gewährung der Gunst, sich im Garten zu ergehen, danken will (III. 2), sagt, sie solle sich noch auf eine größere Gunst gefaßt machen, die Schauspielerin schon, wie in banger Ahnung von der Ankunft der Elisabeth zurückschreckt und stammelnd, unklar fragt: „Auf eine größ're?" Das kann nicht richtig sein. Die Stuart hofft ja auf ihre völlige Befreiung, sie glaubt, man wolle ihr nach und nach ihr Recht und ihre Freiheit zurückgeben, sie hat der besorgten Kennedy in schwärmerischer Hoffnung erwidert:

„Nein, gute Hanna. Glaub' mir, nicht umsonst
Ist meines Kerkers Thor geöffnet worden.
Die kleine Gunst ist mir des größern Glücks
Verkünderin. Ich irre nicht. Es ist
Der Liebe thätge Hand, der ich sie danke,
Lord Lesters mächtgen Arm erkenn' ich drin.
Allmählich will man mein Gefängniß weiten,
Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen,
Bis ich das Antlitz dessen endlich schaue,
Der mir die Bande löst auf immerdar."

Was liegt also näher, als daß sie in Paulets Worten die Bestätigung ihrer Hoffnungen erblickt, daß sie freudezitternd die Frage „Auf eine größ're?" an ihn richtet? An die Elisabeth denkt sie in jenem Augenblick nicht, wenigstens spricht nicht der leiseste Grund für diese Annahme. Auch ist die dramatische Wirkung des Gegensatzes der jubelnden Hoffnung zu dem schnellen Rückfall in das Entsetzen bei der Stelle „Ihr erschreckt mich!" ungleich wirksamer, als die Befolgung der andren herkömmlichen Auffassung.

Das drolligste Stückchen ist aber die Existenz des silbernen Bechers im letzten Act, den entweder die Margarethe Kurl bringt oder der bereits beim Aufgehen des Vorhangs auf dem Tische

prangt — ohne daß er bei der Beichte verwandt würde. Aller Augen wenden sich unwillkürlich auf das auffallende Geräth, das Schiller auf gute Art, weil es beim Abendmahl nothwendig ist, auf die Bühne zu practiciren verstanden hat. Man denkt schon: die Beichtscene wird aufgeführt, wie sie im Buche steht, und dem guten Melvil seine Priesterwürde belassen. Aber nein: der Becher wird gar nicht angerührt. Er ist völlig überflüssig und steht als nutzloses Glied eines verstümmelten Organismus da, ein glänzender Beweis, daß die Darwinsche Theorie auch für die Bühne gilt.

Ueber zwei kleine Rollen eine kurze Bemerknng. Okelly ist von einem gewandten Schauspieler zu geben, in dessen Munde der abenteuerliche Vorsatz des Jünglings „sich in des Nordens Wäldern zu verbergen" nicht lächerlich wird. Da aber sein eiliges Auftreten, die Hast seiner Rede, seine noch hastigere Flucht gefährlich sind und bleiben, dürfte es gut sein, ihn nicht „hereinstürzen", sondern hinter der Gartenmauer, von Bäumen und Buschwerk halb verdeckt, im Hintergrunde erscheinen zu lassen. Es wäre dies dann jene von der Kennedy erwähnte

„Mauer, die uns einschließt,
Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt."

Dort, außerhalb des Schloßgartens, ist er auch zweifellos geborgener, als drinnen, wo die Hüter und Feinde der Maria und die treuesten Anhänger der Königin ihres Wachamts walten; warnen aber kann er den Mortimer auch dort, und die Gefahr, in der sich Alle befinden, erscheint in dieser Darstellung größer. Der französische Gesandte aber, in dessen Hause der Mörder Savage gebeichtet haben und bei dem ein ganzes Arsenal von Waffen gefunden sein soll, muß ein gesetzter Weltmann und darf nicht, wie man es öfters sieht, ein junger Mensch sein, denn einem solchen hätte der König von Frankreich den vielleicht schwierigsten der damaligen Gesandtenposten gewiß nicht anvertraut.

Die Jungfrau von Orleans.

Die Geschichte der Pucelle von Orleans giebt, je mehr sich die Forschung mit ihr beschäftigt hat, der Dichtung Schillers nur immer mehr Recht. Eine der seltsamsten Erscheinungen, geistig auf jener feinen Grenze der Geschlechter stehend, wo das Sexuelle fast aufhört, ein Mädchen, in den einfachsten Verhältnissen aufgewachsen, vermag sie, lediglich von reiner Begeisterung zu ihrem Vaterlande getrieben, also recht eigentlich um der „Idee" willen, und mit den reinsten Mitteln, ein ganzes Volk patriotisch zu entflammen und gegen einen tapfern und hartnäckigen Feind die glänzendsten Siege zu erfechten. Alle Zweifel und Verdächtigungen, die der Unglaube oder der gemeine Weltverstand gegen sie erhoben, sind von der Wissenschaft zerstreut. Jeanne d'Arc (Darc) war eine jungfräuliche, reine Natur. Jede Vertraulichkeit wußte sie von sich fern zu halten, eine wüste und in Wort und That nicht besonders prüde Soldatenschaar verehrungsvoll zu bändigen und rings um sich herum reinigend und heiligend zu wirken. Nie hat der religiöse Fanatismus, der so viel Verderben gestiftet, so viel Heuchler und Betrüger herangezogen, in einer kindlicheren und frömmeren Seele Wurzel geschlagen, nie edlere Früchte gezeitigt. Die Stimmen, die das dreizehnjährige Mädchen in ihrem Heimathsorte Dom Remy hörte, waren die Verkünderinnen eines lauteren, unverfälscht idealen Thatendranges, der sich, so frei von aller niedrigen Beimischung, in der Geschichte kaum jemals gezeigt hat. Das überwältigende Schauspiel des reinen Aufgehens einer Menschenseele in einem großen Gedanken

bietet sich hier — und es ist begreiflich, daß die Welt das Außerordentliche wie etwas Außerirdisches anstaunte. In dem Wahn der Menge konnte nur der Himmel oder die Hölle ein solches Werkzeug gesandt haben.

Auf den ersten flüchtigen Blick scheint sich hier ein dramatischer Stoff zu geben, wie ihn ein Dichter sich glücklicher nicht wünschen kann, ein Stoff, der besonders dem Schillerschen Idealismus ein wundervolles Organ bietet. In der That, nur ein deutscher Dichter, und nur er konnte diese eigenthümliche Erscheinung poetisch glaubhaft machen. Man wolle aber auch ganz würdigen, mit wie hellsehendem Auge er ihre heilige Größe erkannte, und daß diese Erkenntniß, die mit dem frivolen Vorurtheil und der Tradition in vollkommenem Widerspruch stand, eine der glänzendsten Bethätigungen seines geschichtlichen und psychologischen Ahnungsvermögens darstellt. Heutzutage besitzen wir ein ausgezeichnetes fünfbändiges Quellenwerk, Quicherats „Procés de condamnation et réhabilitation de Jeanne d'Arc", das von den ersten Anfängen der Jungfrau bis zu ihrem furchtbaren Ende ein actenmäßig festgestelltes Material von einer Vollständigkeit beibringt, wie es kaum über eine andere historische Persönlichkeit jener Zeit vorhanden ist. Ueberreichliche Zeugenaussagen in zwei langen Processen, deren zweiter neunzehn Jahre nach ihrer Verbrennung auf dem Marktplatz zu Rouen (30. Mai 1431) begonnen und nach sechs Jahren genauester Untersuchung mit der Erklärung ihrer Unschuld geschlossen wurde, verbreiten über ihr Leben das hellste Licht, und selbst die gegen sie gerichteten Aussagen müssen wider ihren Willen nur dazu beitragen, ihren Ruhm zu vermehren. Ein Werk wie dies, oder eine der zahlreichen heutigen geschichtlichen, kirchenhistorischen, juristischen, psychiatrischen und ärztlichen Untersuchungen, die sich mit der Jungfrau von Orleans beschäftigen, stand Schiller nicht zur Seite, er mußte sich mit einem dürftigen Geschichtsbericht aus dritter Hand begnügen und die Lücken aus eigener Einsicht ergänzen. Auch hierbei leitete ihn Nichts als sein Glaube an die Möglichkeit und Wahrheit einer so ungewöhnlichen, im echtesten Sinne idealen Erscheinung, und nie hat dieser ihn zuverlässiger geführt. Denn religiöse Gefühle

bestimmten ihn nicht. Er war ein starker Freigeist und ohne mystische Regung. Aber seine Seele war selbst jener geheimnißvollen Kraft verbunden, die über die Materie hinwegschreitet und den Widerstand der stumpfen Welt besiegt, und sie erschloß ihm das Verständniß. Dazu war er in weitester Ausdehnung freigeistig, das heißt, ihn kümmerte es nicht: ob katholisch, ob protestantisch, ob französisch, ob deutsch, und wie der Königin von Schottland so reichte er, als Protestant, jetzt auch dem Hirtenmädchen von Dom Remy die Rechte, das die Mutter des Heilands mit ihren eigenen Augen gesehen, mit ihren eigenen Ohren gehört hatte, wie sie die Buche und den Quell unweit der Marienkapelle ihres Dorfes sah und rauschen hörte.

Und wie ihn de l'Averdys Buch über die Geschichte und den Proceß der Jungfrau (es war 1790 in Paris erschienen) nicht wesentlich fördern konnte, so war die dichterische Behandlung, die die seltene Erscheinung bis dahin erfahren, eher im Stande, ihn zu verwirren. Die Shakespearesche Pucelle beweist wohl hinlänglich, daß der sonst so übergroße Dichter, dessen dramatische Qualitäten vielleicht von keinem Poeten aller Länder und Zeiten übertroffen werden, die geschichtliche Ahnungs- und Erklärungsgabe nicht besaß, die ihm blinde Fanatiker andichten wollen. Von einem Verständniß des Geistes des Mittelalters, als dessen letzte große Vertreterin die Jungfrau von Orleans erscheint, zeigt sich bei ihm auch nicht die leiseste Spur und das hexenhafte Zerrbild, das er aus ihr schuf, war unhistorisch und unpoetisch zugleich, widerspruchsvoll und roh, eine abstoßende Entstellung der Wahrheit. Sein Britenthum war hinzugekommen ihn mit Blindheit zu schlagen, und diesen Makel, den er zu der gemeinen Politik Englands in dem Verfahren gegen die Jungfrau als Engländer noch hinzugefügt, nach langen Jahren zu tilgen, war das Verdienst Robert Southeys, der der so schmählich Gerichteten in seinem zwar oberflächlichen, aber glänzenden und aus wärmstem Herzen geflossenen Jugendwerk Joan of Arc (1796) eine begeisterte Huldigung dargebracht hat.

Noch ärger hatte sich Voltaire, der Franzose, an dem Schatten seiner Landsmännin versündigt. Er hätte sich das Actenmaterial

verschaffen können, denn die Quellen standen ihm mühelos offen, aber seine freche Spottsucht ging mit seinem Gewissen durch, und die Gestalt war ihm willkommen, um die Geschosse aufzufangen, die er gegen Königthum, Religion und den morsch und modrig gewordenen Staatshausrath richtete. Er that es mit aller Schärfe, allem Witz, mit hundertfacher Berechtigung und jener Rücksichtslosigkeit, die vor Nichts zurückscheut, aber er vergriff sich kläglich, als er, um diesem Angriffe einen Vorwand zu schaffen, diese Gestalt citirte. Seine Jungfrau ist eine Dirne bedenklicher Herkunft, eine Stallmagd zu Vaucouleurs, ein ordinäres Ding, das von Sanct Dionys, dem Schutzpatron von Paris, zur Retterin des heiligen Frankreich erkoren wird, und wie Voltaires Witz auch sprüht und funkelt: wir werden auf Schritt und Tritt von der Herzlosigkeit und dem Bankerott aller sittlichen Gefühle beleidigt. So war dies Gedicht, diese „Pucelle d'Orleans" eine Dummheit und ein Frevel zugleich; es sollte die Tugend- und Würdenlarven dem Egoismus vom Antlitz reißen und wurde von der geschichtlichen Wahrheit selbst jämmerlich zu Schanden gemacht: ein garstiger Drache, der sich unter den Füßen und dem Lanzenstoß des siegreichen Engels windet. Ein Glück, daß die häßliche Caricatur den Franzosen das glorreiche Bild der Jungfrau auf die Länge nicht zu zerstören vermocht hat. Sie lebt in der Erinnerung ihres Volkes, in Standbildern und Gedenkkreuzen, und Voltaires „Pucelle" ist vergessen.

Aber Schiller hatte gegen sie zu kämpfen und ihre Macht war dazumal groß. Dem Hof und dem Bürgerthum, allen schöngeistigen und philosophisch-dilettirenden Kreisen behagte diese Mischung von Frivolität, Witz und Aufklärung. Man lachte über Voltaires „Pucelle" und wandte sich von der Schillerschen „Jungfrau" verlegen, mit ungläubigem Lächeln ab. Er hatte den Stoff mit seinem reinen Glauben an die Kraft des Ideals ergriffen und rechnete selbst auf ein künstlerisch-gläubiges Publikum. Aber er hatte sich getäuscht. Da „ergrimmte der Dichter ob dieser Verstocktheit und Herzenshärtigkeit" und richtete gegen den Götzen der Voltaireschen Parodie das flammende Gedicht:

„Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott."

Die erste Aufführung des Stückes in Weimar verzögerte sich aus diesen Gründen und weil der Herzog keinen Geschmack daran fand. Leipzig kam der Residenz an der Ilm zuvor, und als sattsame Entschädigung für die Weimarer Nörgeleien, die den Dichter endlich sogar zu dem Ausspruch veranlaßten, er finde das Stück für die Bühne nicht geeignet, genoß er dort jene bekannte begeisterte Huldigung der versammelten Zuhörer, die, nachdem sie ihn schon nach dem ersten Act jauchzend auf die Bühne gerufen, nach dem Schlusse des Werkes vor dem Theater Spalier in langer Reihe bildeten, entblößten Hauptes, mit feierlicher Stille, um ihn so noch höher zu feiern, als durch den lärmenden Beifall im Innern des Hauses.

Dies geschah im September 1801. Erst zwei Jahre später, am 23. April 1803, erschien das Stück auf der Weimarer Hofbühne. Der Erfolg war ungewöhnlich, aber wie sich erwarten ließ, nicht nachhaltig. Der Zweifel gab sich nicht zur Ruhe. Nicht umsonst hatte Schiller in Bezug auf seine Heldin gesungen „Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen". Je voller ihm sein Herz während des dichterischen Schaffens geworden, („Mit einer Glorie hat sie (die Dichtkunst) dich umgeben, Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben"), desto empfindlicher kränkte ihn jetzt außer der Spottsucht auch die nüchterne Philistrosität, die von dem großartigen Pessimismus des Talbot ebensoweit entfernt war, wie von dem Verständniß des Glaubens an den Sieg eines Ideals.

Und die Bedenken waren zum Theil sogar berechtigt. Er, der als Dramatiker sonst so rationalistisch und so echt historisch verfuhr, hatte diesmal nicht den Muth gehabt, das Wunder zu beseitigen und an seine Stelle die natürliche Kraft der begeisterten Seele zu setzen. Er begnügte sich nicht damit, in der Gestalt der Johanna den Glauben an die Göttliche zu verkörpern, die ihr in Glanz und Glorie erschienen. Er selbst als Dichter glaubte. Johanna verkündigt dem König das, was nur er wissen kann, dem englischen Herold den Tod des Salisbury. Sie glaubt nicht

nur, aus einer höheren Welt wunderbare Eingebungen erhalten zu haben — Schiller selbst bestätigt ihren Glauben. Nun kann man persönlich von der Subjectivität ihrer Erscheinungen völlig überzeugt sein und sich doch eingestehen müssen, daß in ihrem Leben eine Menge ungelöster, der verstandesmäßigen Deutung verschlossener Dinge ruhen, ja, daß wir hier vor einem Gebiete zu stehen scheinen, das dicht an das „unentdeckte Land" grenzt, vor Geheimnissen, von denen sich unsere Schulweisheit Nichts träumen läßt. Aber, ob nun unfaßbare Thatsachen, wie Jeannes in zahlreichen Fällen glänzend bewährtes Feldherrentalent und ihre Kenntniß der militärischen Dinge, erklärt werden können oder nicht, ob die Gesichte, die sie sah, mehr waren als die Folgezustände krankhafter Störungen ihres Körpers oder Geistes — immer hat sich der Dramatiker doch zu fragen: wo liegt das dramatisch stärkere Motiv? Steigert die Deutung ihrer Visionen als innerer Vorgänge ihre geistige Schönheit nicht noch anstatt sie zu verdunkeln? Ist es nicht unendlich weit größer und ergreifender, sich zu sagen, daß diese arme Bauerntochter die in Licht und Glanz erscheinenden kronengeschmückten Gestalten aus ihrer eigenen frommen Seele herausgeboren hatte, daß sie sich selbst den Stern setzte, dem sie folgen mußte — statt daß der Himmel in ihr Dasein griff und sie der Freiheit ihres Handelns, des Thuns ihrer Thaten beraubte? Liegt nicht in jener selbstgestaltenden Kraft etwas vom Schaffen des Genius? Und wer achselzuckend bedauern sollte, daß ihre Visionen dann als eine wesenlose Täuschung ins Nichts zu verweisen wären — müßte er sich nicht den Einwurf gefallen lassen, ob denn nur das Existenz hat, was sich mit Händen greifen läßt? Ist nur das Körperliche wesenhaft? Der Jeanne Darc waren diese Gestalten und ihr Ruf wirklich. Ihr waren sie, ihr lebten sie, und weil sie das thaten, weil sie ihr jungfräuliches Herz ganz erfüllten, es ganz beherrschten und lenkten, darum wurden sie auch für ihre Umgebung, für ihr Land im größten Sinne wirklich: sie verliehen dem schwachen, kriegsunkundigem Geschöpf Sieg auf Sieg, befreiten Frankreich von der Knechtschaft der Feinde, setzten einem König, der zu schwach war um selbstthätig nach seinen Rechten zu langen, die Krone aufs

Haupt und ließen durch Jahrhunderte und Jahrtausende ihre leuchtende Spur in der Weltgeschichte zurück. Welch' dramatische Kraft liegt in dieser Erschaffung solcher Glanzbilder, solcher Thaten aus dem Kern des Herzens heraus, und wie tragisch ist es, dies von ihrem Glauben ganz erfüllte Weib mit diesen Kräften in einer zweifelsüchtigen, sündenschlaffen, energielosen Welt allein zu wissen, einer Welt, die eine Weile verwundert und begeistert ihrem Siegslauf folgt, um sie dann fahren zu lassen und zu vernichten!

Aber Schiller entschied anders. Der Himmel greift direct in das Drama ein; er verkündet sich im Donner bei der Anklage des Vaters und verklärt Jeannes Tod mit „rosigtem Schein". Und so sehen sich die Zuschauer in die Lage versetzt, auch ihrerseits glauben zu müssen. Mitten in die realsten Elemente des Stücks ragt das Unfaßbare, Ueberirdische hinein. In menschlicher Sphäre sollen wir das Himmlische veranschaulicht sehen. Das können religiös nur wenige, poetisch nicht einmal so viele. Und so wirkte denn die seltsame Mischung nur verwirrend und erregte anstatt dramatischer Spannung Befremden und Kopfschütteln. Diese Erfahrung kann man bei Andern so oft machen, daß man seine eigene Fähigkeit, sich durch die Phantasie auf den Boden zu versetzen, den Schiller als Fundament seines Baues gewählt hat, dagegen nicht in Anschlag bringen darf. Gewiß aber ist, daß man an ein Stück, das nur in der Geisterwelt spielt, leichter glaubt, als an eine Mischung überirdischer und irdischer Elemente. Das äußert sich zunächst in gewissen theatralischen, an sich geringfügigen, Bedenklichkeiten. Der Zauber z. B., den die Rede der Prophetin auf den Herzog von Burgund ausübt, ist in Gedanken wundervoll ergreifend, in der Darstellung wird er, selbst bei der vollkommensten Ausführung nicht faßbar und wirklich; und jene prachtvolle Scene, in welcher die Gefesselte ihre Ketten zerbricht, erregt sogar leicht einen Rückschlag von der Begeisterung über den gläubigen Aufschwung der gequälten hoffenden Seele zur Heiterkeit über die zurückbleibende Königin Isabeau, die ganz verdutzt über das vor ihren Augen geschehene Wunder dreinschaut.

Hindert erklärlicher Weise dieser Contrast die volle theatra-

lische Wirkung (wohlbemerkt nur die theatralische), so hat doch auch als Drama das Stück manchen inneren schwerer wiegenden Fehler. Johanna Darc ist eine epische Natur, keine dramatische. Sie verharrt vom Anfang bis zur Lionelscene in Ruhe. Und auch diese Scene bringt sie nur äußerlich aus ihrem Gleise; eine wirklich dramatische Verstrickung widerfährt ihr nicht, das menschliche Gesetz, das sich wollend oder nicht an ihr an sich in ergreifender Weise vollzieht, lädt ihr eine unverschuldete Tragik auf: das göttliche Gericht, das bei dem Fluch des Vaters mit der Stimme des Donners gegen sie zu sprechen scheint, ist im Grunde nur eine Täuschung gewesen. Die ganze Erschütterung ist umsonst da, und hernach ist Alles, wie es war. Er ist an sich wundervoll, der Conflict der schwachen Menschennatur mit dem Dämon der göttlichen Sendung, aber er ist nicht im höchsten Sinne dramatisch. Es hilft auch Nichts, wie es ein verdienstvoller Erklärer (Johannes Wedde, „Dramaturgische Spähne", Hamburg) thut, darauf hinzuweisen, daß die Jungfrau, die sich selbst im Widerspruch mit ihrer hohen Aufgabe fühlt, durch den Donner zum zweiten Male berufen wird. Das ist ganz richtig, aber immer noch nicht dramatisch. Auch kommt dem Leser, wenn er im fünften Act an diese Erklärung der himmlischen Intervention im Gespräche der Johanna mit dem Raimond gelangt, das Voraufgegangene fast wie eine Fopperei vor. Kann man denn nur, unter dem unmittelbaren Eindruck der letzten Scenen des vierten Actes, in den grollenden Schlägen, die den Anrufungen des Thibaut folgen, etwas anders als eine Bestätigung seiner Worte erblicken? Ist nicht der Donner im „Wintermärchen" ganz mit Recht ein Spruch gegen den Leontes? Und hat etwa Schiller selbst eine andere Auffassung gewollt? In einem aus dem November 1801 von ihm erhaltenen werthvollen Briefe äußert er sich über das Stück u. A. folgendermaßen: „Der Himmel entsühnt Johannen durch dasselbe Zeichen, wodurch er vorher ihre Schuld bekräftigte . . . . Es ist noch nicht genug beachtet, wie von jeher der Donner das Augurium der ungebildeten Sinnlichkeit war."

Derselbe Brief versucht nun auch eine tragische Schuld der

Johanna zu construiren: in diesem Punkte ohne Glück. „Der schwarze Ritter," sagt Schiller, „soll dazu dienen, uns mit einem neuen Bande an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten mit einander spielen. Sollte es Jemandem, der auf den Gang des Stückes nur einige Aufmerksamkeit richtet, zweifelhaft sein, daß damit der Geist des kurz vorher verschiedenen Talbot gemeint sei, der ja als Atheist der Hölle angehört? Immer sind die Menschen, wenn sie auf der höchsten Spitze standen, ihrem Falle am nächsten gewesen. Das widerfährt von dieser Scene an auch der Johanna. Die Jungfrau muß, da sie ein Wort spricht, das die Nemesis beleidigt, und wobei sie ihren Auftrag vom Himmel weit überschreitet:

„Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England niederliegt,"

für solchen Uebermuth nothwendig büßen. Die Strafe folgt ihr in der Verliebung auf dem Fuße nach. Sie begehrt mit Geistern zu streiten. Ein neuer Frevel gegen die heilige Scheu. Eine einzige Berührung des Geistes lähmt sie. Mehr wollte ich dadurch nicht ausdrücken noch motiviren. Am Ende ist doch der ganze Handel mit dieser Verliebung, woran sich so viele ärgern, nur eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend — man erkundige sich nach jedem päpstlichen Proceß von einer Heiligsprechung — erhält die kanonisirende Palme."

Das ist eine sehr bedenkliche Ausführung! In dem großen Monolog der „Jungfrau" gewinnt es doch durchaus den Anschein, als erblicke der Dichter mit der Johanna gerade in der Verliebung die Schuld.

„Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen."
. . . . . .
„Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuschen Sonne nennen
Und mich vernichtet nicht die Scham?"

Sie unterscheidet sehr richtig, daß sie den Walliser Montgomery dem Schwert geopfert und dem Lionel das Leben geschenkt. In Wahr-

heit ist nun dieser „Handel", wie Schiller selbst einräumt, auch nur eine „Prüfung", mithin keine der Johanna anzurechnende dramatische Schuld. Trotz alledem *erscheint* er aber so, wogegen die Ueberhebung in den Worten der Jungfrau so flüchtig und unbetont vorübergeht, ohne daß im Verlauf der Handlung wieder darauf zurückgekommen würde, daß in ihr nicht einmal vermuthungsweise die tragische „Schuld" erblickt werden kann. Versucht Schiller gleichwohl die Sache so zu wenden, so ist dies offenbar nur das Resultat einer späteren Reflexion, für welche sein Werk selbst nicht eintritt. Er, der so planvoll arbeitete, würde entschieden Nichts versäumt haben, diesen Punkt genügend hervorzuheben, wenn er ihm schon während des Schaffens als der entscheidende aufgegangen wäre. Es geht ihm hier eben wie mit den Briefen über „Don Carlos". Sobald der Dichter beginnt, seine Schöpfung zu *deuten*, wird es sich stets um die Bemäntelung einer Schwäche handeln. Durch sich selbst muß das Kunstwerk reden; jeder künstlichen Auslegung spricht es Hohn.

Noch ein Anderes hindert den vollen Genuß des Werkes: es liegt in der Natur der gläubigen Begeisterung, daß sie nicht lange andauert. Wer mit der wärmsten Antheilnahme dem Vorspiel und der Erregung des ersten Actes gefolgt ist, wird doch schon beim zweiten erlahmen. Vollends beim dritten, der einen Stillstand in der Handlung bringt. Die Versöhnung des du Chatel mit dem Herzog von Burgund, die Werbungen la Hires und des Bastards sind Intermezzi an sich ohne Reiz und ohne rechte Beziehung zur Hauptsache. Erst die Begegnung mit dem Lionel hebt das Stück wieder auf die Höhe des Schillerschen Bühnengenius. Nun ruht aber auf dem Ganzen der verschwenderische Segen einer Diction und eine Begeisterung spricht aus jedem Verse, die man nicht müde wird anzuhören; es ist der Glanz und die Pracht der Romantik, die uns blendet und unser Auge für die Schwächen der Dichtung verschließt. Eine solche Blendung will aber das Drama nicht. Seine Verhältnisse sollen wir in ruhiger, klarer Beleuchtung sehen und prüfen und stichhaltig finden.

Zu Allem kommt nun aber noch eine der eigenthümlichsten und doch so naheliegenden Thatsachen, die gegen die Vermuthung,

der Stoff der „Jungfrau von Orleans", wie Schiller ihn gestaltet, sei dramatisch dankbar, deutlich zu sprechen scheint. So sehr Schiller seine Heldin mit Glanz und Duft umwoben, so wundervoll die Wogen der Rede dahinrauschen in jenem begeisterten:

„Der fremde König, der von außen kommt,
Dem keines Ahnherrn heilige Gebeine
In diesem Lande ruhn, kann er es lieben?
Der nicht jung war mit unsern Jünglingen,
Dem unsre Worte nicht zum Herzen tönen,
Kann er ein Vater sein zu seinen Söhnen?" —

sobald Talbot kommt, geschlagen wird und stirbt, packt es uns plötzlich und zieht uns zur Erde, unserer Stätte, so schwer nieder, daß wir den Himmel und alle seine Wunder vergessen, um mit dem zu fühlen und zu leiden, der Fleisch von unserm Fleisch und Bein von unserm Bein ist. Hier ist eine vollkommen menschliche, nicht vom Wunder gestützte, echt dramatische Gestalt. Keinen schlimmeren künstlerischen Widersacher konnte Schiller seiner Johanna gegenüber stellen als dieſen Talbot. Im Drama stirbt er, aber im Kunstwerk siegt er. Dem Wunder, dem Himmelsglauben hätte der Cynismus, die Verbrüderung mit der Hölle gegenüber treten müssen — das hätte einen Kampf gegeben, der, so oder so, zu Talbots Untergang führen mußte. Statt dessen — was sehen wir? Einen Mann der klarsten Vernunft, zwar ohne idealen Schwung, herb und nüchtern, aber voll Mark und Kraft, einen freien, großen Geist. Und wer besiegt diesen? Die Begeisterung, das Ideal? Das wäre herrlich und erhaben. Aber nein: der Aberglaube, der Fanatismus — denn anders kann der Glaube an die Sendung der Pucelle dem Talbot nicht erscheinen und anders erscheint er auch uns in der Stunde seines Sterbens nicht, uns, die wir die wankelmüthige Menge kennen, die der göttlichen Wunder so bald müde ist. Ein Rausch, ein Strohfeuer — der schmähliche Abfall des Königs und des Landes von ihrer Retterin beweis't, wie lange die Begeisterung dauert! — vernichtet die Früchte seiner Siege. Er hat ganz Recht in ingrimmigem Zorn mit seinem letzten Odem die großen Worte zu rufen:

„Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer bist du denn, wenn du dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt."

Und wie begreiflich ist es, daß er fortfährt:

„Verflucht sei, wer sein Leben an das Große
Und Würd'ge wendet und bedachte Plane
Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig
Gehört die Welt —
. . . . . Wären wir als Tapfre
Durch andre Tapfere besiegt, wir könnten
Uns trösten mit dem allgemeinen Schicksal,
Das immer wechselnd seine Kugel dreht —
Doch solchem groben Gaukelspiel erliegen!
War unser ernstes arbeitvolles Leben
Keines ernsthaftern Ausgangs werth?"

Nimmt man nun gar noch die düstere Poesie seines letzten Sterberöchelns hinzu, die zu den ergreifendsten Partieen der ganzen Dichtung gehört, dann hat man ein Bild beisammen, dessen Größe und Gewicht das Widerspiel erdrückt. Empfindlicher hat nie ein Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten, und gewiß hatte er es nie weniger nöthig. Talbot ist dem Dichter zu lieb geworden. Er hätte, als er sein Bild entwarf, Entsagung üben müssen. Und wollte er ihm keine kleinen Züge geben, so hätte er ihm doch die Verkündigung einer Wahrheit vorenthalten müssen, gegen die aller Idealismus Nichts vermag: des Uebergewichts des Schlechten und Niedrigen, des Elends in der Welt. Er durfte uns nie in die Lage führen zu sagen: dieser Sterbende spricht wahr. Wollte er ihn nicht mit der Hölle verbünden, dann hätte er auch die Jungfrau des Wunderbaren entkleiden und demnächst beweisen müssen, daß die Begeisterung und der dämonische Glaube an die Heiligkeit der vertretenen Sache schließlich doch mehr vermag als alle Klugheit, als der Materialismus in all seiner Trostlosigkeit. Er hätte nicht den Unglauben am Glauben, er hätte die gemeine Weltweisheit am Gefühl scheitern lassen müssen, den

Peſſimismus am Idealismus. Statt deſſen ſinkt der Bau der Vernunft vor den Stürmen einer wohl ſchönen, aber lebensunfähigen, flüchtigen Schwärmerei der großen Maſſe zuſammen — und unſre Sympathie ſteht nicht auf Seiten dieſer Siegerin.

Jetzt aber kommt das Hauptbedenken und das liegt weniger in dem, was Schiller aus dem hiſtoriſchen Stoff gemacht, als vielmehr in dem, was er nicht daraus gemacht hat. Fehlte er ſchon, als er, mit dem Glauben Johannas an die Wirklichkeit ihrer Wunderwelt nicht zufrieden, dieſen Wundern eigene Realität gab, die ihre dramatiſche Bedeutung nur abſchwächen konnte, ſo verzichtete er, indem er ihr die tragiſche Martyrkrone nahm, damit auf den erſchütternſten Contraſt, den ergreifendſten Ausgang, der in einem Trauerſpiel nur denkbar iſt. Denn man vergegenwärtige ſich, wie es dieſer Armen ergangen, um der Menſchheit ganzen Jammer zu empfinden. Man ſehe ſie, die geſchichtliche Jungfrau, die König und Volk aus der Ohnmacht aufgerüttelt, in Rheims, ihrem erſten Ziel, bei der Krönung des Dauphins, das Banner in der Hand, „das Merkziel der Betrachter", geehrt, geprieſen, mit Gnaden überſchüttet, von denen ſie nur eine einzige annimmt, und auch dieſe nicht für ſich: die Befreiung ihres Heimathdorfes von allen Steuerlaſten. Man verfolge ihren Weg von dieſer ſtolzen Höhe herab ihrem Endziel, der völligen Befreiung Frankreichs, zu und ſehe ſie nun plötzlich vom Glück verlaſſen werden. Eine Wunde, die ſie vor Paris am Schenkel (im Kampfe für ihre Landsleute) empfängt, entzieht ihr das Vertrauen derſelben Landsleute, für die ſie blutet — es behagte dem Pöbel nicht, daß ſie verletzlich war. Der König zog ſich von ihr zurück. Da eilte ſie mit einer kleinen Schaar auf eigene Hand weiter, um Compiègne zu retten und geräth von burgundiſcher in engliſche, aus der harten in die härtere Gefangenſchaft. Ein Verſuch, ſich durch einen Sprung vom Thurm zu ihrem Heer zu retten und ihre Sendung zu vollenden (nicht um ſich zu tödten) ſchlug fehl; in einem ſchändlichen Proceß, dem ſie mit bewundernswerther Klarheit und Feſtigkeit Stand hielt, ſprach man ſie der Zauberei und aller Scheußlichkeiten ſchuldig und verurtheilte ſie zum Tode. Da brach auf einen Augenblick ihr Muth; an eine

Clausel klammerte sie ihre Hoffnung und mit einem bittren Lächeln um den Mund unterzeichnete sie eine Abschwörungsformel und sicherte sich damit die Begnadigung zu ewigem Gefängniß. Nun aber begann das härtere Leid. Sie hatte ihr männliches Kriegskleid ablegen und sich verpflichten müssen, nur Frauenkleider zu tragen. Aber man legte ihr das alte liebe Gewand im Kerker verführerisch nahe und als rohe Soldaten, die sie bewachten, ihre Ehre bedrängten, griff sie in ihrer Noth darnach und widerrief die Abschwörung mit gefaßter Seele. Das war ihr Ende. Qualvoll schrie das junge Leben noch einmal in ihr auf, dann kam der alte Geist des Friedens und der Ergebung aufs Neue über sie. Sicher und ruhig bestieg sie den Scheiterhaufen, ja, den Mönch, der ihr das Crucifix vorhielt, warnte sie liebevoll vor der Nähe der Flammen, und betend verschied sie, „die Hexe, die Teufelsbannerin, die Gottesleugnerin" — sie, die frömmste Seele des Erdenrundes, in frischer, makelloser Jugend, neunzehn Jahre alt! Giebt es ein tragischeres Geschick? Und überwindet nicht die Größe dieser wunderbaren Natur den bloßen herzerweichenden und nervenfolternden Jammer? Welch ein Leben — welche Gesundheit und Schärfe des Verstandes, und bei aller Kenntniß der realen Dinge welche Unversehrtheit des Herzens, welches Erfülltsein vom Glanz des Ideals! Und welch' ein Sterben, dem selbst der Verzweiflungsruf „Warum hast du mich verlassen?" fehlt!

Warum vermied nun Schiller, der in der Wahl der dramatischen Motive weit „realistischere" Dichter als Goethe, in diesem Falle den Anschluß an die Tragödie, die ihm die Geschichte darbot? Scheute er die Furchtbarkeit des Schlusses, den er im ersten Anlauf der Jugend sicherlich nicht umgangen hätte, verzweifelte er an der Möglichkeit, ihn vor dem Naturalismus zu bewahren, den er seit dem „Don Carlos" überwunden zu haben glaubte und wirklich überwunden hatte? Oder schien ihm der Feuertod der Jungfrau nicht der wirkliche Abschluß ihres glorreichen Daseins? Vielleicht dachte er an ihren Rehabilitationsproceß, an alle Sühnung, die ihr Tod gefordert, an ihre Verklärung in dem Gedächtniß ihres Volkes; und es schien ihm nur künstlerisch, die Zeit von 1431 bis 1456 zu überspringen und als Dichter das letzte,

endgültige Urtheil der Geschichte auszusprechen. Es fehlt nicht an Andeutungen dafür und seiner großen weitsehenden Art würde eine solche idealisirende Behandlung der Wirklichkeit nur entsprechen. Einen dramatischen und tragischen Gewinn hat uns aber diese Freiheit nicht gebracht.

Freilich hätte eine Auffassung, die der Geschichte treuer folgte, auch eine andre Behandlung der übrigen Personen, des ganzen Stoffes bedingt. Der König und seine Großen hätten aus dem bläßlichen Dämmer der Zeichnung in ein stark realistisches Licht versetzt, der Egoismus, die Leidenschaft und die Niedrigkeit ihrer Motive scharf betont werden müssen. Man sollte denken, auch eine Liebesneigung, stärker und tiefer als die der Jungfrau zum Lionel, hätte zum Angelpunkt der Katastrophe gemacht werden können. Sicher ist, daß Jeanne Darc Augenblicke hatte, in der ihrer Seele die Flügel sanken — und wie nahe liegt es, die mächtigste der Leidenschaften für diese Rückfälle in die Sterblichkeit verantwortlich zu machen. Aber das wäre ja Alles ausführbar und dem Schillerschen Genius erreichbar gewesen, und um so mehr ist es zu bedauern, daß der Dichter dieser Möglichkeit der Behandlung des Stoffes auswich, als er sie selbst schon erwogen und, wie es scheint, nur mit schwerem Herzen, wieder aufgegeben hatte. Der oben citirte Brief giebt darüber wieder die interessantesten Aufschlüsse: „Ich hatte dreierlei Pläne bei der Bearbeitung dieses Stoffes, und gestattete es die Zeit und das kurze drängende Leben, so würde ich die beiden andern gleichfalls ausführen. Besonders lockend war mir der Gang des Stückes, wo ich ein treues Gemälde der damaligen ruchlosen Sitten und vor Allem der gedankenlosen Ausgelassenheit am üppigen Hofe des Dauphins mit den Angriffen der Engländer und mit der Entschlossenheit des begeisterten Mädchens ganz anders contrastirt hätte, als jetzt, wo ich den Dauphin nur schwächlich und in dieser Schwächlichkeit liebenswürdig schildern durfte. Dann würde auch die Johanna in Rouen verbrannt worden sein. Gewiß, es kostete mir keinen geringen Kampf, als ich mit den ersten vier Acten fast ganz fertig war, von der Geschichte in das romantische Feld der Möglichkeit überzuschweifen.“ Warum that er es dennoch?

Schiller nennt es an einer anderen Stelle des Briefes eine „Wiedereinsetzung in die Rechte des romantischen Zeitalters, dem sie (die Jungfrau) angehört". Diese Erwägungen laufen aber doch nur auf das versöhnliche Ende hinaus, das dem Dichter in seiner damaligen Gemüthsverfassung vor dem schneidenden Hohn des tragischen Schlusses offenbar den Vorzug zu verdienen schien. Daß dies ein Irrthum war, beweisen seine eigenen Ausführungen deutlich genug.

Wie dem nun aber auch sei, schließlich haben wir es hier nicht mit dem Drama zu thun, wie es möglicherweise hätte werden können, sondern mit dem, wie es geworden ist, das, ob man nun dem Wunder sein Herz erschließen will oder nicht, des Bewunderungswürdigen jedenfalls genug bietet. Alles, was die funkelnde Ehre der Paladine nach außen hin kenntlich macht, Alles, was die wonnevollste Schwärmerei in den Vorstellungen des Jenseits, dessen „Himmel voll Engelknaben" ist, reden mag — das spricht sich in diesen Versen aus. In goldenem Harnisch, mit wallenden Federbüschen ziehen die Worte einher — oder sie schweben entzückt auf leichten Flügeln in goldenen Wolken,

langsam verschwindend in das Land der Wonnen.

Nicht immer ist die Grenze zwischen dem Poetischen und dem Schönrednerischen inne gehalten. Die Rührung wird hie und da weichlich sentimental, die Gedankenfülle des „Wallenstein" fehlt und mußte fehlen, das Kriegerische artet in Prahlerei aus. Aber die holdeste Lyrik, das hinreißendste Pathos, die körnigste Knappheit anderer Stellen bieten für diese Mängel Ersatz. Der erste Act bringt Alles zusammen. Die Erzählung der Jungfrau, ihre machtvollen Schlußworte („König von England, und ihr, Herzoge Bedford und Gloster"), die markige Sprache Dunois', des frischesten unter allen Schillerschen Helden, einen jener Musterbotenberichte in dem berühmten „Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht", und zu Allem eine architektonische Gliederung und eine dramatische Spannung, die den ganzen Act zu einem theatralischen Prachtwerk macht. Dunois' Ungeduld, die feine und glückliche Einführung des Königs, dessen thatenloses Aesthetisiren von der liebenswürdigsten Seite erfaßt und leise humoristisch angehaucht

ist, die Sendung der Bürgerschaft von Orleans, das Wachsen der Sorgen, der Verzweiflung — und dann der plötzliche Umschwung, der Bericht des Sieges, der Jubel der Menge, bis sie, die Retterin selbst erscheint und alle entscheidenden Züge ihres Wesens wundervoll exponirt: das Prophetische, die mädchenhafte Unschuld, die ländliche Schlichtheit, endlich die grimmige Erregung der Kriegsgöttin in der Abfertigung des frechen englischen Herolds — das ist Alles von größter Eindringlichkeit, und Scenen von gleich mächtiger Theaterwirkung hat das Stück mit Ausnahme des Schlusses des vierten Actes und des übergewaltigen Endes des Talbot nicht mehr.

Die Darstellung der Johanna gehört zu den allerschwierigsten Aufgaben, deren vollkommene Lösung auf der Bühne wohl nie Ereigniß werden wird. Die Vermischung des einfachen Hirtenmädchens mit der schicksalkündenden Seherin („Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde") ist schwierig bis zur Unmöglichkeit und weit complicirter, als das Bild der geschichtlichen Jungfrau. Sie erfordert ein aller Modulationen fähiges Organ, zarteste Innigkeit und kriegerische Kraft. Alles Conventionelle muß, schon in der Tracht, ausgeschieden sein — ein einfaches weißes Kleid, mit dem Lammfell umgürtet, so sitzt sie unter der Eiche, mit einem Stecken verlorene Zeichen in den Sand malend. Eine übermäßige Stimmkraft, eine das Maß des Menschlichen überragende Persönlichkeit sind keine Erfordernisse. Der göttliche Dämon steht mit dem schwachen Gefäß ja eben in Widerspruch. „Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen." Es genügt, wenn die Stimme Glanz und Fülle genug besitzt, um nicht zu versagen und dünn zu erscheinen, und wenn sie jenen *seelischen* Aufschwung zu nehmen vermag, der höher trägt als die höchst gehenden Wogen des Organs. Eine schöne und mit einer begnadeten Stimme ausgerüstete Schauspielerin (Franziska Ellmenreich) sah ich einmal Alles vorzüglich treffen, was an der Jungfrau menschlich und leidenschaftlich ist, aber jenem fast willenlosen Zug der wunderbaren Gestalt, jener dunklen, mystischen, treibenden Gewalt, die sich der Seele wider ihren Willen bemächtigt, jenem Unbewußten, das dicht an den Grenzen des Wahnsinns liegt, wußte sie keinen Aus-

druck zu verleihen. Ein geistvolles Auge, hell und klug, blitzte unter dem Helm hervor, aber der räthselhafte göttliche Schauer ging von der edlen Gestalt viel weniger aus als das lodernde Feuer der Menschenseele. So schön sie sich die Erzählung vor dem König mit dem visionären Schluß zurechtgelegt hatte — vollkommen glaubhaft war sie doch immer erst da, wo der furor propheticus sie verließ. Hinreißend war der Monolog, das Gebet! Aber nicht die düstere Kassandraklage, sondern der Schmerz eines liebenden Weibes klang aus den schönen Versen „Frommer Stab", aus der Art, wie sie das „Ach!" seufzte — so genommen, so genossen waren sie wunderschön, aber dem dichterischen Willen entsprachen sie nicht.

Die Verkörperung der Jungfrau hat übrigens mit dem Wunder Nichts zu thun. Wenn nur das Geniale ihrer Natur der Schauspielerin aufgegangen ist. Ein solches Erfülltsein von einem Gedanken, ein solches Hindrängen aller Fasern nach einem einzigen Ziel, eine solche dämonische Inspiration giebt es auf allen Gebieten des menschlichen Seelenlebens und Handelns. Mit dem Glauben, der Religion sind sie keineswegs ausschließlich verknüpft — sie sind die Oriflamme des Genius, der aus dem Urgeist selbst schöpft, nicht wissend und nicht wollend, im Bann der innern Stimme, die ihn unwiderstehlich treibt. In der (eigenthümlich antikisirenden und ersichtlich außerhalb des Zusammenhangs der ganzen Dichtung entstandenen) Scene mit dem Montgomery, der einzigen, die im sechsfüßigen Jambus geschrieben ist, spricht Schiller diesen unheimlichen Zwang erschöpfend aus:

„Stirb, Freund! Warum so zaghaft zittern vor dem Tod,
Dem unentfliehbaren Geschick? — Sieh mich an! Sieh!
Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
Geboren, nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimathlichen Flur,
Vom Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust
Muß ich hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bittrem Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt."

Ihre göttliche Sendung ist zugleich ihr schwerstes Leid. Alle um sie herum sind glücklich: die Sorel, die Schwestern und ihre Männer, der König und die Fürsten — nur sie nicht. Ihr Glück ist nicht von dieser Erde. Sie trägt das irdische Band schwerathmend wie eine Kette. Erst im Reiche des Ideals, das greifbar, den Sinnen faßbar nirgend existirt, lebt sie und wird sie frei. Niemand begreift sie, weder Freund noch Feind, weder der einfache Sinn der Schwestern noch die Schwärmerei der Agnes, weder des Dauphins blinde Vergötterung noch des Bastards ritterliche Liebe. Die starkgeistige Vernunft (Talbot) wird an ihrem Räthsel eben so zu Schanden wie die trübe, unreine, alle Scham und Sitte mißachtende Leidenschaft (Isabeau) und die ängstliche Schwunglosigkeit und Schwarzseherei (Thibaut).

Die letzte am Meisten. Hat doch der eigene Vater die Stirn, die Tochter auf offenem Markte vor Fürsten und Volk des Bundes mit der Hölle zu beschuldigen. Dieser abergläubische Geist,

(Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister,
Sie liegen wartend unter dünner Decke),

diese schwarzgallige Furcht vor den Fahndungen der dunklen Macht, der der Vater die Tochter anheimgegeben glaubt und von der er Unheil auch für sich und sein eignes Haus erwartet, dieser praktisch-sorgsame Sinn, aus dessen Sprache doch nie etwas wie Liebe klingt, gehört zu den besseren Zeichnungen in der Umgebung der Jungfrau. Im Uebrigen herrscht, wenn man Talbot und Dunois, die ersten Scenen des Königs und die, leider mehr häßlich als kraftvoll wirkende Königin ausnimmt, in der Charakteristik ein akademisches Niveau, auf das auch die Goethesche Kunst zu Zeiten hinabsank, das aber beide Dichter im Zusammenraffen ihrer künstlerischen Kräfte leicht wieder verlassen konnten. Im la Hire, du Chatel, Burgund, dem Bertrand, den Freiern, selbst im Lionel verwischen sich unter dem schönen Gleichmaß der Diction die charakteristischen Contouren. Auch den jungen Raimond kann man nicht ausnehmen. Seine rührende, unerschütterliche Treue ist nur erst eine Eigenschaft; zum Charakterzug würde sie durch die individuelle Gestaltung der Figur werden, die sich eben auch

aus dem Banne einer gewissen physiognomielosen Allgemeingültigkeit in Wort und Handlung nicht loslöst.

Auf der Bühne bedarf die „Jungfrau von Orleans" der allerkundigsten Hand, die ihren ganzen prachtvollen Apparat so in die Erscheinung treten läßt, daß die Phantasie der Zuschauer ihn nicht Lügen straft. Gerade dies Drama ist entscheidend für den wahrhaft poetischen und theatralischen Sinn des Regisseurs. Wer die „Jungfrau" damit „würdig" zu inscenirен denkt, daß er einen möglichst pomphaften Krönungszug arrangirt, der ist zu bedauern. Man könnte sich denken, daß er so schön und so „historisch" ausfiele, daß die Augen mit Vergnügen auf all seinen Einzelheiten verweilen würden — aber hier ist eben die Grenze zwischen der Poesie der mise-en-scène und dem bloßen Gepränge. Der Act der Krönung ist für den Zusammenhang der Dichtung nothwendig und der festliche Zug gehört zweifellos dazu. Aber es würde genügen, wenn wir nur seine letzten Ausläufer sähen (den König und die Schließenden) und uns die Uebrigen schon in der Kirche zu denken hätten. Auf alle Fälle darf er nicht noch weiter ausgedehnt werden, als Schiller es vorgeschrieben hat. Je länger er währt, desto stärker wird sich in dem gebildeten Zuschauer die Abneigung gegen die Aufdringlichkeit regen, mit der solche Künste, die nur im Dienste der Dichtung verwandt werden sollen, Musik und Decorationskunst, sich hier ausschließlich geltend machen. Schiller selbst hat sich gegen den Luxus, der u. A. in Berlin in dem Krönungszug entfaltet wurde, ausgesprochen. Er schien doch nicht im Voraus berechnet zu haben, daß die Ausführung der Regieanweisungen, die er in Bezug auf diesen Punkt gegeben, zur Ablenkung von seinem Drama führen würde. Auch übt nach der Befriedigung der Schaulust und nach dem aufregenden Schwung der Marsch-Musik das gesprochene Wort nicht mehr die ihm gebührende Wirkung. Es erscheint nach dem nicht besseren, aber für die Sinne stärker wirkenden Reiz auf Auge und Ohr unverdienter Weise matt und kraftlos.

Ebenso bedenklich wie diese Ueberladung ist das Ungeschick, mit welchem die Schlachtscenen behandelt zu werden pflegen.

Undarstellbare Kämpfe und Gefechte verlege man doch lieber hinter die Scene, vor Allem aber bewahre man das an Harnisch- und Schwertgerassel so überreiche Stück durch eine ganz einfache Vorkehrung vor der schmachvollen Lächerlichkeit, der einer seiner Theile auf der Bühne in der Regel verfallen ist. Die Theater müssen ein den Schall auffangendes, weiches, „gefüttertes" Podium haben, der Holzboden muß in entsprechenden Fällen mit einer, wenn nöthig, die Versenkungen besonders umspannenden Stofflage — welche, muß den Tapezieren überlassen bleiben — überzogen werden können. Dazu genügt aber nicht blos die beliebte grüne Decke. Jedesmal, wenn der Schluß des zweiten Actes der „Jungfrau", in welchem Dunois, la Hire und Burgund Schwert und Schild fallen lassen, herankommt, oder wenn die Räuber im fünften Act der Bühnenausgabe auf Carls Aufforderung „Laßt fallen" ihre Dolche zu Boden werfen, wird mir angst und bange. Das ist ein Geklapper, bei dem der letzte Rest von Illusion verschwindet. Fällt in Wirklichkeit ein Schild auf den Erdboden, so giebt es einen einmaligen dumpfdröhnenden, nicht eben unangenehmen Klang; auf dem hölzernen Grunde aber rasselt solch' ein Ding heillos und besinnt sich noch in wiederholtem Hin- und Herwiegen, ob es zur Ruhe kommen soll oder nicht. Nun verhält sich aber die Kunstwahrheit zur Naturwirklichkeit etwa wie der Ton zum Geräusch. Vor jener verschwinden alle zufälligen, unlauteren Schlacken, das blos Sinnliche wird geistig geadelt, verklärt, nur das Wesentliche kommt zur Geltung. Wie nun aber, wenn die Kunst, die die Natur idealisirt wiedergeben soll, gerade umgekehrt verfährt und einen natürlichen Proceß (das Geräusch der niederfallenden Schilde) nicht nur gerade so wie in Wirklichkeit, sondern bedeutend verschlimmert wiedergiebt? Wo bleibt der schöne Schein der Wahrheit, wenn uns dieser Spektakel deutlich vor die Ohren führt, daß die Schauspieler nicht auf französischer oder böhmischer Erde, sondern auf ganz gewöhnlichen Holzbohlen stehen und das, was sie scheinen, eben nur spielen? Man wende nicht ein, daß eine solche Vorkehrung unthunlich sei, weil sie (beispielsweise in der Oper) die Akustik beeinträchtigen würde. In den genannten Fällen soll sie ja gerade die Akustik beein-

trächtigen. Und ist eine solche Bekleidung für das ganze Podium wirklich unthunlich, dann sind wenigstens einzelne Stellen desselben entsprechend zu bedecken. Es ist geradezu lächerlich, daß man bei der glücklichen Täuschung, die unsere weit vorgeschrittene Decorationsmalerei heutzutage hervorzubringen im Stande ist, durch die mangelhafte Beschaffenheit des Podiums von Zeit zu Zeit recht derb daran erinnert werden soll, daß, was oben geschieht, nichts Wirkliches sei. Den Himmel giebt man ja durch stets sich vervollkommnende Soffiten ganz leidlich wieder; nun sorge man auch für die Erde!

Turandot.

Ein anmuthiges Lächeln um die Lippen des ernstesten Mannes! Ein heiteres, freundliches Werk, das zwar frembem Land und Geist entstammt, doch wegen der Beziehungen unseres größten Dramatikers zu ihm nie völlig vernachlässigt werden sollte. Ein einfacher Stoff ist in ihm mit großer Grazie und mit dem seltensten Geschick in der Vereinigung des Tragischen und Komischen, in dem Treffen des Märchentones, behandelt worden. Davon ist ein gut Theil Carlo Gozzis Verdienst. Dieser eigenthümliche Mann wurde, wie man in Italien sagte und wohl auch glaubte, aus Aerger zum Dichter, aus Aerger über die Schöpfungen des Goldoni und Chiari, die ihm nicht gefielen, was bei den letzteren ebenso begreiflich wie bei den ersteren unverständlich ist. Zwar unverständlich nicht, wenn man seine eigene der Goldonischen so völlig entgegengesetzte dichterische Eigenart berücksichtigt. Chiaris Hohlheiten mußten jeder echt empfindenden Natur unerträglich sein, Goldonis realistische Darstellungen des Bürgerlebens aber widerstrebten einem Geiste, der wie Gozzi von der Romantik selber aus der Taufe gehoben und mit der glücklichsten Begabung zur Vermischung der Widersprüche der ernsten Wirklichkeit mit der lustigen Welt des schönen Scheins geboren war. Daß die beiden Poeten, über die Gozzi seinen Spott unverhohlen laut ergoß, erwiderten und ihrem Angreifer vorrückten, es sei leichter tadeln als besser machen, konnte ein italienisches Publikum in dem Jahrhundert der literarischen Fehden und Faustkämpfe, dem achtzehnten, erwarten; nicht erwartet aber hatte es,

daß sich der gute Carlo Gozzi diesen Wink nicht zweimal würde geben lassen und daß er plötzlich mit einem Stücke ganz neuen Genres, den „drei Pomeranzen" an die Oeffentlichkeit trat, das Goldoni und den Abt Chiari verspottete und (was für die Beiden schlimmer war) trotz des von ihnen selbst prophezeiten Fiascos am 25. Januar 1761 auf dem Teatro Samuele in Venedig bei seiner ersten Aufführung von der Sacchischen Truppe einen vollständigen Erfolg erzielte. Das war, wie man naiver Weise behauptete, die Frucht seiner Feindschaft, in Wirklichkeit aber einer ganz ursprünglichen echt romantischen Dichterkraft. Gozzi freute sich seines Triumphes wie ein an Siege gewöhnter Mann, aber ohne Ueberhebung und den Gegnern gegenüber sogar nicht ohne Versöhnlichkeit und Milde. Fast trocken reflectirte er über den Grund desselben und achtete seine Zeit für wohl angewandt, da, wie er besonders hervorhebt, das Publikum mit großer Leichtigkeit vom Lachen zum Weinen übergegangen sei. Feiner als er selbst bemerkt sein eifrigster Vorkämpfer, ein früher viel genannter und bekannter Paladin der Romantik, Franz Horn, daß das Ueberraschende dieser Wirkung weniger in dem Uebergange vom Lachen zum Weinen, als vielmehr in der Vermischung dieser beiden Bewegungen zu suchen sei, in der Verschmelzung des durch lächerliche Situationen und ernsteste Conflicte unharmonischen Stoffs, der „schönen Vereinigung der fröhlichsten Melodie mit der bedeutendsten, ernstesten Harmonie". „Nie ist das Angenehme ohne das Erhabene, nie das Erhabene ohne das Angenehme gegeben worden, nie wird das Tiefste in uns ergriffen, ohne wieder beruhigt zu werden — nie steht das Tragische und Komische allein da, es hat sich wechselseitig durchdrungen." Diese seltsame Mischung wirkt in einigen dieser Märchendramen eine ganz eigenthümliche Rührung, ein Lächeln unter Thränen, und wenigstens ich kann dem Schicksal des versteinerten Jennaro in dem „Raben" nicht ohne tiefe Bewegung folgen.

Diese seltsame und anmuthige Vereinigung ist auch in der keineswegs vollendetsten der Gozzischen „Tragikomödien" (eine Bezeichnung, die man wohl als richtig gelten lassen kann), der „Turandot" zu finden. Die Gegner des begabten Dichters hatten

den Erfolg der „Pomeranzen“ aus der Neuheit der Gattung erklärt, den seines zweiten Werkes, des „Raben“, aus der Einmischung des Wunderbaren, das einer großen Menge immer gefallen müsse; Gozzi widerlegte diesen Einwurf gegen sein Talent durch die „Turandot“, deren Stoff an Einfachheit kaum zu übertreffen ist. Räthsel und Gegenräthsel, das ist im Grunde Alles; das Uebrige ist entweder nur Werkzeug der Kämpfenden oder ein unnothwendiger, leicht zu entfernender Schmuck, wie die mit der Haupthandlung lose verknüpfte Episode der Adelma. Ohne alle Mystik ist die Handlung auch frei von coupletartig sich vordrängender Spaßmacherei. Der erste Anblick für den Zuschauer ist das Stadtthor von Peckin mit den Köpfen im Divan unterlegener Prinzen. Eine wohlgeführte, ergreifende Erzählung berichtet uns von dem Tode des Prinzen von Samarkand — aber nie, auch wenn die Köpfe mit der abscheulich unheimlichen Wirkung guter Wachsbilder bossirt wären, wenn der Samarkandenkopf auch noch blutig, die Larve des Nachrichters, der ihn aufpflanzt, noch so „fürchterlich“ wäre (wie Schiller hinzufügt), nie wird unser Interesse ein tragisches. Dazu ist die Voraussetzung des Räthselkampfes, das Blutgesetz, die Wirkung des Bildes, die Grausamkeit der Turandot zu abenteuerlich, der chinesische Hintergrund des Stückes zu drollig. Diese verschnörkelte Welt braucht keines Wunders mehr, um uns wie ein Märchen anzumuthen; in ihr könnte uns das Schlimmste begegnen, ohne daß wir etwas andres als das Gefühl eines tollen Traums hätten. In dieser Vermischung der ernsten und heiteren Gegensätze ist der Turandotstoff trotz seiner Schwächen und der im dritten Acte besonders fühlbaren Stockung der Handlung für das Talent Gozzi's überaus bemerkenswerth und seine Behandlung ein deutlicher Beweis eines entschiedenen, eigenartigen dichterischen Könnens.

Trotz ihrer Vorzüge und trotz der Baudissinschen Uebersetzung würde aber kaum ein einziges der Gozzi'schen Märchen dem gebildeten Publikum Deutschlands bekannt sein, wenn nicht Schillern in guter Stunde der Einfall gekommen wäre, die „Turandot“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Er fand darin, zu eigener Production nicht gestimmt, einen fremden Vorwurf, wie er ihn

liebte, der seine künstlerische Arbeit herausforderte, nicht nur die des Uebersetzers, sondern die freiere des Bearbeiters. „Ich bin froh," schreibt er während der Beschäftigung mit dem Stücke, „eine Arbeit gefunden zu haben, die meine Thätigkeit nicht ganz stocken läßt und doch keine großen Anforderungen an mich macht. Zunächst bestimmte mich das Bedürfniß unseres Theaters (des Weimarer) dazu. Wir brauchen ein neues Stück und womöglich aus einer neuen Region; dazu taugt nun dieses Gozzi'sche Märchen vollkommen. Ich schreibe es in Jamben, und ob ich gleich an der Handlung selbst Nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhülfe bei der Ausführung einen höheren Werth zu geben. Es ist mit dem größten Verstand componirt, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben." Dies trug Schiller auf seine Weise hinein, die immer kennbar ist und die keiner seiner Nachahmer zu treffen vermocht hat; schwungvoll und glänzend, aber immer kern- und inhaltreich.

„Muß denn die Schönheit eine Beute sein
Für Einen? Sie ist frei so wie die Sonne,
Die allbeglückend herrliche am Himmel,
Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
Doch Keines Sclavin und Leibeigenthum."

Das ist echt Schiller'sche Diction! Die komischen Scenen der italienischen Masken (zu denen außer Truffaldin, Pantalon und Tartaglia auch, wie sich der Darsteller merken möge, der Brighella gehört), die Gozzi nur skizzirte, um ihre Ausführung den Stegreifeinfällen der Sacchischen Clowns zu überlassen, sind zum größten Theil ganz Schillersche Arbeit, vollständig die Eröffnungsscene des zweiten Actes, in welcher der italienische Spaßmacher Truffaldin in der komischen Rolle eines Hämmlings und Anführers der Schwarzen erscheint. Den beifallhaschenden Schluß (Turandot bittet das geehrte Publikum um Pardon für ihre Schlechtigkeiten und ersucht zum Zeichen, daß es versöhnt sei, um den üblichen Tribut des Applauses) änderte Schiller, der solche Haranguen und die mit ihnen verbundene unkünstlerische Ueberbrückung des Abgrundes, der Bühne und Publikum trennt, nicht liebte, völlig um; ein pathetisches und inniges Wort ist das letzt-

gesprochene, eine kurze Pantomime überzeugt uns, daß, wie immer im Märchen, Alles gut abgelaufen ist.

Diese Uebung seines Könnes beschäftigte Schiller etwa zwei Monate, November und December 1801. Seine Frau und sein ältester Sohn kränkelten um diese Zeit. Geschäftliche Verdrießlichkeiten drohten ihm die Freiheit und Leichtigkeit des Schaffens zu rauben. Gleichwohl gelang das schöne, heitere Werk unter so widrigen Verhältnissen vollständig. Die Aufnahme in Weimar (schon am 30. Januar 1802 erfolgte die erste Aufführung) glückte nicht. Das Publikum, gewohnt, von Schiller nur etwas Ernstdramatisches zu empfangen, schüttelte zu der neuen Erscheinung uninteressirt den Kopf, und auch der Wechsel, den Schiller durch immer neue Räthsel den Wiederholungen gab, vermochte nicht die Anziehungskraft des Stückes zu steigern. Iffland brachte die „Turandot" in Berlin am 5. April. Er stattete sie prächtig, mit einem für die damaligen Schauspiel-Verhältnisse sehr nennenswerthen Aufwand von 2500 Thalern aus. Der Jugend gefiel sie, das „gestandene Alter" war nicht dafür. Auch Iffland lehnte die italienischen Masken für die deutsche Bühne ab und bat den Dichter, der in dieser heiteren Welt so gern auf Augenblicke ausgeruht hatte, mit beredten Worten wieder um das schwere Geschütz des „Wallenstein" und der „Jungfrau von Orleans". Diese Ungunst des Geschickes, die nur dem Ueberfluß des Vortrefflichen, mit dem Deutschland in der Weimarer Blüthezeit geradezu überschüttet und verwöhnt wurde, zuzuschreiben ist, blieb der „Turandot" getreu. Trotzdem sie, auch an das Beste gehalten, ein vortreffliches Stück, voll Grazie und kindlicher Fröhlichkeit ist, trotzdem sie mehrere gute Rollen und den theatralisch so wirksamen zweiten Act besitzt, hat man sie nur selten wieder aus den Theaterbibliotheken hervorgesucht. Gute und schöne Vertreterinnen der Turandot, in deren Munde das Wort „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister" kein Spott wird, sind nun auch wohl selten. Unser heutiges Publikum, wenn es nicht blasirt ist, wird aber die freundliche Gabe von Zeit zu Zeit stets dankbar begrüßen.

Die Braut von Messina.

Die Braut von Messina bietet für unsere jetzigen an den sogenannten „realistischen“ Ton, der oft nichts weiter als Kälte, Plattheit und Nüchternheit ist, gewöhnten Schauspieler die größten Schwierigkeiten, und diese liegen schlimmer Weise gerade da, wo die größte Stärke des Werkes liegt: in dem Glanz der wundervollen Rhetorik, die bei Schiller nirgend sonst wie hier auf den weichsten Wogen des Wohlklangs dahinrauscht, in der prächtigen Rhythmik, deren Geheimniß sich dem entzückten Ohr sofort erschließt und deren Kern doch dem prüfenden Blick noch unenthüllt ist. Es giebt ein Gesetz der Harmonie der Wortfolge, welches der Genius intuitiv befolgt, ohne seine Regeln selbst zu kennen.

Die „Braut von Messina“ ist — ihr ganzer antiker Zuschnitt bedingte das — eine Tragödie „hohen Stils“. Bis zur Täuschung der Naturwirklichkeit steigt sie nie herab. Es wird in ihr mehr geredet, als gehandelt; die Empfindung, selbst in der höchsten Extase der Leidenschaft, spricht sich voll aus, zur Nüancenjagd ist nirgends Gelegenheit, auf dem Wort und der Plastik der Action liegt aller Nachdruck. Und über dem Ganzen liegt eine Würde, ein Ernst, den keine Tragödie so ausschließlich wie diese von Anfang bis zu Ende bewahrt. Die griechischen Tragiker haben ihre Boten, die mit ihrer breitspurigen Geschwätzigkeit in den Ernst der Begebnisse einen Anflug von Komik tragen, Shakespeare hat seine Narren, „Kabale und Liebe“ die Geigersfrau und den Marschall, die „Räuber“ den Pater. Hier verzieht sich

kein Zug zum Lächeln. Die Trauerkleider der Fürstin Mutter geben dem Stück seine Signatur; wir athmen eine schwere, von drohenden Schreckniſſen erfüllte Luft. Die Einfügung des Chors in das Enſemble bringt es mit ſich, daß die in der eigentlichen Handlung befindlichen Schauſpieler oft lange Zeit unbeſchäftigt ſind; in ſolchen Pauſen haben ſie, da das Auge ſie beſtändig vor ſich ſieht, unabläſſig zu repräſentiren, in eine ſchöne Stellung eine maßvolle Abwechslung zu bringen. Beſonders ſchwierig iſt in dieſer Beziehung die Aufgabe der Iſabella im letzten Acte. Dem natürlichen Gefühl liegt nichts näher als die Erwartung, daß ſie das Geheimniß der Bahre, die die Ritter vor ihren Augen in der Halle aufſtellen, ſofort enthüllen wird — da ſetzt der Chor „Durch die Straßen der Städte“ ein, auf das Kommende vorbereitend, und legt der Darſtellerin die ſchwere Pflicht auf, im höchſten Affect den Ausdruck der angſtvollen Erwartung nur in das Spiel zu verlegen. Man muß geſtehen, bei aller Bewunderung gerade dieſes an ſich ſo ſchönen Chors, daß hier doch eine unberechtigte Verzögerung eintritt, die die Erwartung der Fürſtin ebenſo wie die des Zuſchauers unnütz auf die Folter ſpannt.

Mit der Pflege des formellen Spiels — man geſtatte den Ausdruck — hat die ſorgfältigſte Pflege des Wortes Hand in Hand zu gehen. Die Schillerſche Sprache verführt ſo leicht zu einer oberflächlich pathetiſchen Diction; daß ſie von der vollkommenſten Logik iſt und zunächſt logiſch richtig geſprochen ſein will, erkennen die Wenigſten. Und gerade, wo die Handlung ſo langſam fortſchreitet und ſtellenweiſe ganz ruht wie hier, wird die Aufmerkſamkeit doppelt auf die Recitation gelenkt und es den Schauſpielern doppelt nahe gelegt, zunächſt das, was ſie ſprechen, auch verſtehen zu wollen. Leider macht ſich nun aber auf faſt allen Theatern der Mangel ordentlicher oder aller Leſeproben empfindlich fühlbar. Im Allgemeinen wird gegen das Fundament aller Recitation, gegen die Logik der Betonung in einer Weiſe gefrevelt, daß man ſich mit Recht fragen kann: wie iſt ſo etwas möglich? Vor Allem iſt die Neigung der Schauſpieler, jedes Adjectiv, jedes Adverb, um ja recht pointirt und ausdrucksvoll zu ſprechen, zu betonen, wahrhaft epidemiſch, und da Schiller die

Adjectiva häuft, so kann man solchen falschen Betonungen bei ihm fast in jedem Verse begegnen. Es ist aber doch ein gewaltiger Unterschied, ob das Adjectiv lediglich ein Epitheton ornans ist, das aus dem Begriff des Substantivs, ohne ihn zu erweitern oder von andern zu unterscheiden, nur ein Merkmal herausnimmt und dies dem Substantiv zufügt, oder ob der Begriff des Substantivs eben zum Unterschiede hiervon erweitert oder von andern unterschieden werden soll. Das aber wird in der Regel nicht auseinander gehalten, jedem Adjectiv, jedem Adverb giebt der Darsteller einen Nachdruck, und dadurch wird die Betonung oft völlig widersinnig. Man denke sich Worte wie diese, in der angegebenen Weise betont, wie ich es schon gehört habe:

„So hemmt er zwar mit strengem Machtgebot
Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs,
Doch ungebessert in der tiefen Brust
Ließ er den Haß — der Starke achtet es
Gering, die leise Quelle zu verstopfen,
Weil er dem Strome mächtig wehren kann,"

und beachte dann, daß kein einziges dieser zahlreichen Adjective und Adverbien einen Ton erfordert, das aber, was zu betonen war, unbetont geblieben ist: der „Ausbruch" und der „Haß", die dem „Strome" und der „Quelle" in den letzten beiden Verszeilen entsprechen, und das wichtige „ungebessert". Wenn es einen Sinn hat zu sagen:

„Weil sich die Fürsten gütlich besprechen,
Wollen auch wir jetzt Worte des Friedens
Harmlos wechseln mit ruhigem Blut,
Denn auch das Wort ist, das heilende, gut,"

so ist es dagegen wiederum gänzlich falsch, zu accentuiren:

„Und auch der hat sich wohl gebettet,
Der aus der stürmischen Lebenswelle,
Zeitig gewarnt sich herausgerettet
In des Klosters friedliche Zelle.
Der die stachelnde Sucht der Ehren
Von sich warf und die eitle Lust."

Dies und das erste Beispiel weisen vielmehr den Schauspieler darauf hin, dem Attribut und dem Hauptwort einen gleich starken

Ton zu geben. Das „strenge Machtgebot", der „rohe Ausbruch", der „wilde Trieb" sind jedes ein einziger Begriff. Als selbstverständlich liegt in dem Hauptwort der Begriff des Attributs, den der Dichter, der Allem eine Zunge zu leihen hat, als Dichter aussprícht, inbegriffen. Dies ist im Allgemeinen, cum grano verstanden und im einzelnen Falle geprüft, als der Schillerschen Sprache charakteristisch zu betrachten. Das Attribut löst sich bei ihm nicht von dem Hauptwort los, sondern bildet mit ihm ein Ganzes, nur in selteneren Fällen wird es darum auch pointirt hervorzuheben sein. Seine Rede bekommt dadurch das Breite, Großartige, Vollrauschende. Wer sich die Mühe nehmen will, auch nur eine größere Satzreihe bei Schiller mit einer Goethes zu vergleichen, etwa die Ansprache der Fürstin an die Aeltesten von Messina mit dem ersten Monolog der Iphigenie, der wird den Unterschied, der sich natürlich erst bei längerem, fortgesetztem Vergleichen ganz klar und ohne Zufälligkeiten ergiebt, leicht spüren. Bei Goethe trennen sich Haupt- und Beiwort, bei ihm ist Alles feiner, mannichfaltiger, bei Schiller einheitlicher, größer. Die Goethesche Sprache ist ein frischer, süßduftender Garten, ein herrlich erblühter, wechselreicher Hain, die dramatische Sprache Schillers eine weite, freie, große Landschaft. Wölbt sich über jenen ein reiner blauer Himmel, so fahren hier die Wolkenzüge über Felsen, Thäler, mächtige Ströme dahin. Man nimmt einer jeden den ihr eigenen Charakter, der Goetheschen, wenn man sie zu breit und monoton, der Schillerschen, wenn man sie zu klein, zu zerstückelt wiedergiebt. Das Verfehlen des richtigen Sinnes hat aber unvermeidlich das Verfehlen des charakteristischen Grundtons zur Folge.

Geht man nun einen Schritt weiter und begleitet die Recitation von dem Verständniß des Sinnes der Worte zu der tonischen und empfundenen Wiedergabe des verstandenen Sinnes, so stößt man bei einer Aufführung des Stückes wiederum auf Schritt und Tritt an. Goethe hat in den Regeln, die er den Schauspielern ertheilt, eine Stelle der „Braut von Messina" gewählt, um daran zu zeigen, wie die Vortragsweise sich dem Inhalt der Worte anzupassen hat, die Stelle des Chors:

„Völker verrauschen,
Namen verklingen,
Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Ueber ganzen Geschlechtern aus."

Auch der große Stil der Rede gestattet nicht nur, sondern verlangt sogar eine Ausarbeitung des Einzelnen, damit Alles sich zum großen Eindruck vereinige. Die Einfachheit und Würde darf nie ermüdend und geistlos werden. Mit naturalistischer Ungenirtheit soll der Strom nicht über seine Ufer brausen. Ist die Schillersche Sprache mit einer großartigen Landschaft zu vergleichen, so ist es doch eine stilisirte Landschaft. Nicht mit spitzfindiger Künstelei, doch aber nüancirt, mit reichen und satten Färbungen sind die prachtvollen Partieen auszuführen, in denen gerade in der „Braut von Messina" der Rhetor Schiller dem Dramatiker den Rang abläuft. In dem breiten Fluß der Chöre „Ungleich vertheilt sind des Lebens Güter", „Wohl dem, selig muß ich ihn preisen", „Durch die Straßen der Städte" spielt es von hundert Lichtern, ziehen die Wellen still und gemächlich, bald wirbeln sie zum Strudel zusammen, bald schlagen sie mit Donnerhall brandend an das Ufer — recitatorische Prachtwerke, wie es wenige giebt. Ist dann auch die Gesticulation noch stilisirt, vor Eilfertigkeit und Unruhe bewahrt, immer planvoll und schön, doch scheinbar natürlich von einer Bewegung zur andern übergehend, dann ist für die Wirkung der eigenartigen Tragödie, gegen die so viele und manche begründete Anklagen erhoben worden sind, schon viel gethan. Nur die Fürstin verlangt eine Darstellerin von gewaltiger Wucht und Schärfe, eine erste Kraft — die übrigen Rollen können mäßige Schauspieler bei Fleiß und gutem Willen nicht leicht verderben, und was übrig bleibt, thut das Werk selbst, das, wenn es in den beiden ersten Acten auch noch befremden sollte, doch den Hörer gefangen nimmt und blendet, mit dem dritten Acte aber und vollends mit dem letzten, der in dem furchtbaren über das fürstliche Haus hereinbrechenden Wetter auch die Kräfte der Darsteller zu stählen pflegt, eine tragische Höhe erreicht, die Schiller selbst vorher noch nie erklommen zu haben glaubte.

Man weiß, daß Schiller die Einführung des Chors in einer der Druckausgabe vorangeschickten Einleitung zur „Braut von Messina“ zu rechtfertigen versucht hat. Sie hat nicht zu überzeugen vermocht. Es war die Frucht seiner Beschäftigung mit der Antike, selbst aber unfruchtbar. Das deutsche Drama hatte seine eigene Gestalt zu bilden kaum begonnen und eine Lebenskraft bewiesen, die ihm eine glänzende Entwicklung sicherte — es brauchte nicht der Erweckung antiker Formen, mit denen so leicht auch ein fremder Geist in die Kunst gedrungen sein würde. Den Dichter bewahrte sein eigener Genius vor der eigensinnigen Verfolgung dieses Gedankens, der auf sein Schaffen und das der Epigonen nur lähmend gewirkt haben würde: das Projekt seiner „Malteser“, stofflich von ganz Schillerschem Schrot und Korn, aber noch nicht ausgereift und gegen die Behandlung im Stil der griechischen Tragödie sich energisch auflehnend, blieb unausgeführt. Bei alledem ist es zu bewundern, wie die „Braut von Messina“ so gar Nichts von einem akademischen Kunstwerk an sich trägt. Sie ist voll Kraft und Leben, und wenn es überhaupt möglich wäre, unserem Theater den antiken Chor zurückzugewinnen, so wäre sie der beste Beweis für die Möglichkeit gewesen. Ein einziger gelungener Versuch würde aber nicht genügen, die Idee überhaupt für ersprießlich und durchführbar zu halten, und so sehr es zu bewundern bleibt, wie Schiller romantische Elemente mit der Weltanschauung der Antike, hellenische, maurische und christliche Begriffe zu einem Ganzen verschmolzen hat, so bleibt doch auch die Thatsache, daß dem großen Volke selbst das Drama immer fremd geblieben ist. Schiller war aber der Mann, Allen das Beste und Deutscheste zu geben; wenn von Einem, so durfte man von ihm eine Ausbildung des Dramas erwarten, die in ihrer Vollendung dem Shakespeareschen nicht nachstehen würde. Hätte einer unsrer Romantiker die „Braut von Messina“ geschrieben, man würde ihn mit Recht den größten unsrer Dichter an die Seite gestellt haben. Einen Schiller beurtheilte man anders. Ihn auf jenen Weg zurückzuweisen, auf dem er Größeres schaffen konnte, das war die nicht immer taktvoll erfüllte, aber doch erfüllte Aufgabe seiner Freunde, des Publikums und der Kritik.

Unter den vielen gegen das Stück gerichteten Vorwürfen findet sich auch der, es sei eine Schicksalstragödie. Das ist nun zwar in gewissem Sinne richtig, grundfalsch aber, sofern es bedeuten soll, die Figuren seien nur Marionetten in der Hand des Schicksals, denn die fatalistische Idee des Dramas hindert nicht, daß die Personen sich völlig frei bewegen. Die Betheiligten — Beatrice und die Brüder — kennen die verhängnißvollen Orakelsprüche nicht, und sobald sie sie kennen, bleiben sie ohne Bezug auf ihr Handeln. Ein Anderes aber ist bedenklich: die Art und Weise, wie Manuel und Cesar in den Schlußscenen des zweiten Actes, eben als Diego der Fürstin die Nachricht von dem Verschwinden ihrer Tochter gebracht hat, vom Dichter zu rechter Zeit beseitigt werden, nur um keine Aufschlüsse über die Identität der Schwester mit ihrer Geliebten zu erlangen. Cesar hört, was den Manuel angeht und umgekehrt. Wäre z. B. der Erstere zugegen, als der Alte mit dem Geständniß vorgeht, Beatrice habe dem Leichenbegängniß des Fürsten beigewohnt, so wäre die Entdeckung da und aus der Tragödie würde Nichts. Ebenso ist es mit dem Manuel. Hier waltet wirklich nicht das Schicksal, sondern der Zufall, oder vielmehr ein kleinliches durch die möglichste Wahrung der Ortseinheit mitbedingtes Raffinement des Dichters. Die große Aufregung, die sich, mit der Nachricht von der Flucht oder dem Raube der Schwester, der Mutter und der Brüder bemächtigt, scheint das Auf- und Ablaufen zwar zu motiviren — jedoch nur äußerlich; für das Stück bleibt es in hohem Grade bedenklich. Der kluge Techniker hat hier das Gewissen des sorgfältigen Dramatikers beschwichtigt; nicht der Dichter, sondern der Theaterschriftsteller Schiller hat diesen Fehler verschuldet. Die Charaktere selbst werden übrigens auch hiervon nicht betroffen. Sie sind, wie sie durch und durch frei sind, immer groß und poesievoll.

Es geht ein einheitlicher Zug durch alle Glieder des Fürstenhauses, ein herrischer, wilder, trotziger Zug. Den Vater lernen wir aus seiner Nachrede zur Genüge kennen. Ein rauher, gewaltthätiger Mann! Sein Weib hat er dem Vater entrissen, dessen „Wahl sie war", ohne Mitleid hat er die eigene Tochter zu tödten befohlen, den Haß der Söhne hat er niederzubeugen vermocht! Er hielt

„durch gleicher Strenge furchtbare
Gerechtigkeit die heftig Brausenden im Zügel
Und unter eines Joches Eisenschwere
Bog er vereinend ihren starren Sinn."

Eine eherne Eroberernatur, vor der selbst die Fürstin gezittert hat, die doch dem furchtbaren Manne nicht unebenbürtig war. Nur daß ihre Größe nicht Härte, ihr Trotz der des Weibes und leidenschaftlich und maßlos ist. Sie hat das dem Tode geweihte Kind gerettet, sie vereint die Söhne mütterlich, mit den Worten einer echten Herrscherin empfängt und entläßt sie die Aeltesten. Mit dem Triumph der Niobe begrüßt sie den neuen Glanz ihres Hauses („Die Mutter zeige sich, die Glückliche"). Die gräuelvollen Flüche, die sie auf den Mörder ihres Sohnes, ihren eigenen Sohn, schleudert, die Lästerungen der Götter,

„Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
Die Sterne so sich oder anders fügen,
Kein Sinn ist in dem Buche der Natur,
Die Traumkunst träumt und alle Zeichen trügen,"

werden noch überboten durch den schneidenden Hohn der Worte:

„Doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter."

Die Söhne tragen die Züge der Eltern. Im Manuel sieht die Mutter des Vaters eignen Sinn und Geist. Er ist verschlossen und ernst; aber eine träumerische Neigung, das Weibliche in ihm, das Erbtheil der Mutter, mildert sein Wesen, die Liebe verklärt es, sein Trotz und seine Selbstigkeit schlummern, mit versöhnlichem Herzen kommt er zur Versöhnung. Cesar ist rascher, leidenschaftlicher, von stärkerem Empfinden im Lieben und Hassen; kaum ist er mit dem Bruder eins, so fließt sein Herz auch schon von Vertraulichkeiten über, aber ein einziger Augenblick genügt auch, ihn völlig außer sich zu setzen und seinen vermeintlichen Feind zu durchbohren. Manuel vermag sich noch selbst zu beherrschen, Cesar nicht. Auch hierin gleicht jener mehr dem Manne, dem Vater, dieser dem Weibe, der Mutter. Aber sein tragisches Schicksal kehrt auch in Cesar den Helden heraus. Er gewinnt Gewalt über sich. Mit hoher Fassung übt er zum letzten Male das Recht des Herrschers, bis er sich an dem Katafalk seines Opfers

den Dolch ins Herz stößt. Auch die sanfte Beatrice verleugnet ihre Abstammung nicht. Sie wagt die Flucht mit dem fremden Manne. Sie wagt es, dem strengen Verbote zuwider, der Leichenfeier des Fürsten beizuwohnen.

Dingelstedt, der in seinen „Münchener Bilderbogen" (Berlin, Gebr. Paetel, 1879) in dem „Dodekameron" betitelten zweiten Abschnitt über die Darstellung der „Braut von Messina" einige überaus feinsinnige, geistreiche und praktisch verwerthbare Bemerkungen macht, denkt sich Manuel als „blonden Normannen", Cesar als „tiefdunklen Südländer", und verlegt so die Unterschiede der Brüder, die Verwandtschaft ihrer Naturen mit denen der Eltern, charakteristisch auch in das Aeußere. Seinen Ausführungen über die Inscenirung des Stücks schließe ich mich zwar nicht ganz an, bemerkenswerth bleibt aber der scharfe Theaterblick und die schaffende Phantasie des geborenen Dramaturgen, die sich so selten so erfinderisch als in diesen Projecten bethätigt hat. Der Aufbau der „prangenden Halle" mit der aus den Soffitten in doppelter Windung heruntersteigenden imposanten Riesentreppe, die in der Mitte auf einem breiten Absatz den Eingang in die Schloßkapelle offen läßt, der Gedanke, daß die Chöre von oben herab steigen, daß die Fürstin und die Söhne in jener Kapelle sichtbar werden, wie sie sich vom Sarge des Fürsten, an welchem sie vor dem Friedenswerke ihre Andacht verrichteten, erheben, das ist Alles ganz vortrefflich und von jeder Theaterdirektion zu beherzigen. Am Interessantesten bleibt aber die sicherlich ohne Bedenken auszuführende Anregung, das Bild des verstorbenen Fürsten („eine Riesengestalt, ein dämonischer Kopf, in charakteristischen Zügen an beide Söhne mahnend") „von einem Pfeiler in die allmählich dunkel und leer gewordene Halle herniederschauen zu lassen, ein stummer Zeuge der Familienschicksale, die seine Schuld fortzeugend hat geboren." Mit dem Geiste der Dichtung in Widerspruch scheint mir jedoch Dingelstedts Behandlung der Chöre zu stehen. Man braucht sie nicht gerade im langsamen Reigen, uniformirt aufziehen und zu beiden Seiten des Theaters in geraden Linien oder im regelrechten Halbkreis Posto fassen zu lassen. Sie können in freier Bewegung, der

ältere Chor gemessener, der jüngere wilder, erhitzter auftreten, sie können halb lagernd, halb stehend, ein Theil auf den Treppenwindungen sitzend oder an dem Geländer lehnend, placirt werden. Damit würde etwa die Mitte zwischen dem antiken Chor und dem selbstständig thätigen Kriegervolk beider Brüder getroffen sein. Durchaus irrig scheint es mir jedoch, sie, wie Dingelstedt es will, „in zwei wilden wirren Haufen, staubbedeckt, kampfgerüstet . . . je ein zerfetztes Fähnlein flatternd über jeder Schaar", erscheinen, sie während des ganzen ersten Aufzuges sich bewegen, ab- und zugehen, sich in Gruppen sondern, wieder zusammen treten und sich gar von den Sklaven mit Speise und Trank versorgen zu lassen. Damit würden sie viel activer werden als sie sein sollen und dürfen. Mit ihrem Aussehen würden sie den Schein erwecken, als kämen sie geradeswegs aus dem Kampfe (woran Schiller, wie die ersten Worte des Bohemund und die Antwort des Cajetan beweisen, nicht entfernt gedacht hat), ihre Bewegung würde die Aufmerksamkeit von der Mutter und den Söhnen unfehlbar ablenken und in die pomphaft-feierliche Scene eine würdelose Unruhe bringen. Wie sie auftreten, sind sie eben nicht in Action. Sie kommen als Chor, halb als idealer Zuschauer, halb als ideales Volk von Messina; mit dem Vorgang, der sich auf der Bühne abspielt, haben sie im Grunde Nichts zu thun, sie umstehen ihn in weitem Bogen. Es sind nicht einzelne Menschen, sie vertreten symbolisch die Gesammtheit. In dieser ihrer symbolischen Bedeutung aber essen und trinken sie nicht. Wie das schwarze Schiffsvolk des fliegenden Holländers haben sie „Speis' und Trank nicht noth". Mir scheint es darum auch bedenklich, dem Chor noch die Hausdienerschaft und das Volk beizugesellen, die doch in ihm schon geistig mitbegriffen sind. Ebenso die Aeltesten, die Schiller wohlbedacht ohne daß sie reden eingeführt und wieder entlassen hat! Dagegen mag es von Wirkung sein, die Chöre, Schillers Gedanken folgend, bald zwei bald drei Sprechern zuzutheilen. Das Unisono ist aber auf alle Fälle eher einzuschränken als auszudehnen. Seine Wirkung beruht mehr im Gedanken als in der Ausführung. Ganz glatt gelingt es selten und auch dann nur bei kurzen Sätzen. Die

schönen Worte längerer Verscomplexe, die man von dem Einzelnen sicher und gut gehört, von Allen unsicher und automatenhaft wiederholen zu hören, kann immer nur ein zweifelhafter Genuß sein.

„Die Braut von Messina" ist für Schillers und Goethes Auffassung des Tragischen übrigens so eigenthümlich charakteristisch, daß sie die beste Gelegenheit giebt, diesem Begriff nachzuspüren. Am 28. März 1803 schrieb Schiller an seinen Körner u. A.: „Was mich selbst betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen, und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethe ist es auch so ergangen; er meint: der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden". Wie überraschend wirkt dieser prunklose, einfache Bericht neben den kunstvollen und schnörkelhaften Theorieen, die sich eine oft sehr unpraktische, erfahrungsarme Wissenschaft von dem Tragischen gebildet hat. Die Worte fallen schwer in's Gewicht, eben darum, weil sie von keiner Doctrin, sondern lediglich von der Empfindung ausgehen. Nimmt man immer an, daß Goethe und Schiller, von ihrer erhabenen Vorstellung von der Antike geleitet, die Dichtung tiefer empfanden, als es das große Publikum vermochte (und auch heute noch vermag), berücksichtigt man immerhin, daß Goethe sich in Bezug auf das Dramatische vielfach irrte (man denke an Schlegels „Alarcos", an seine Bühneneinrichtung von Shakespeares „Romeo und Julia", an seine Dramatisirung des „Liedes von der Glocke"), so bleibt doch immer die Thatsache, daß unsere beiden größten Dichter übereinstimmend den bedeutendsten tragischen Eindruck gerade von einem Werke empfangen haben, das den herrschenden Theorieen in vielen Punkten schnurstracks zuwiderläuft. Man vergegenwärtige sich die Handlung und frage sich: wo bleibt die „tragische Schuld"? wo das moralisch Zurechenbare in der Handlung gerade derjenigen Personen, die das furchtbare Unheil heraufbeschwören? wo bleibt die sogenannte „poetische Gerechtigkeit"? ist nicht das Schicksal für den Ausgang mehr als die Menschen verantwortlich — und doch? oder liegt wohl gerade hierin, in dem Moment

des vom Willen vollständig Unabhängigen (um es nicht das „Zufällige“ zu nennen, welches immer den Beigeschmack des Nicht-Nothwendigen hat) dasjenige, was Goethe und Schiller mit so furchtbarer tragischer Gewalt berührte? Geht man auf den Kern der Handlung und der Begebnisse ein, so ist, wenn man von der Vorgeschichte des fürstlichen Hauses absieht, bei aller Freiheit der handelnden Personen die eigentliche Wurzel alles Uebels doch immer das Schicksal, welches die Schwester den Brüdern zuführt, das Herz dieser in Liebe für sie entzündet und damit den Untergang Manuels und Cesars, man kann auch sagen Isabellas und Beatricens heraufbeschwört. Es bedarf gar keiner Frage, daß der stolze Frevelmuth (die griechische „Hybris“) der Mutter und die Leidenschaftlichkeit der Söhne an und für sich nicht ausreichen würden, das tragische Ende herbeizuführen. Selbst die Unthat des Brudermordes gewinnt für den Thäter und den Zuschauer erst durch das Bewußtsein, daß Beatrice Cesars und Manuels Schwester ist, ihre zermalmende Schwere — also durch einen Umstand, der ganz außerhalb der Berechnung und des Wissens der Betheiligten liegt. Es ist hier ganz so wie in dem „König Oedipus“ des Sophokles: das tragische Unheil (den Mord des Lajos, die Heirath der Jokaste) sendet das Schicksal, und nur eine überkünstliche Deutung könnte es unternehmen, eine Verbindung zwischen diesen Greueln und dem Starrsinn des Königs (seiner „Schuld“) herstellen zu wollen; sie sind in der That vollständig unabhängig von einander. Auch besteht der Unterschied der fatalistischen Tragödie der Alten von der durch die „Braut von Messina“ ins Leben gerufenen sogenannten „Schicksalstragödie“ der Romantiker, als deren Vertreter Grillparzer, aber nur wegen seiner „Ahnfrau“, Müllner, Houwald, Zacharias Werner u. A. gelten, gar nicht in einem verschiedenen Princip im Walten des Fatums, sondern in dem Grade der poetischen Fähigkeit, der Wahl der dramatischen Mittel, die bei unseren Schicksalstragöden zumeist überaus kleinlich sind, und wohl noch in einem Dritten, das weiter unten zu berücksichtigen ist.

Es ist mir deutlich geworden, daß der Hauptgrund der vielen Widersprüche und Irrthümer in den Theorieen über das

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

Tragische von Aristoteles bis auf Dühring, Siebenlist, den Autor von „Schopenhauers Philosophie der Tragödie“ und die Allerneuesten darin besteht, daß man den Begriff des Tragischen von dem des Handelns nicht losgelöst, daß man das Tragische mit dem Dramatischen verwechselt und daß man sich (mit wenigen Ausnahmen, unter denen Dühring zu nennen ist) fast immer nur darauf beschränkt hat, das Tragische in der Tragödie und in dieser wiederum fast ausschließlich am Helden aufzusuchen. Auf diese Weise und indem man die Gesetze, die man über die tragische Schuld des dramatischen Helden gefunden zu haben glaubte, auch auf die übrigen Dramenpersonen, die an und für sich gar nicht darnach gemessen werden konnten, anwandte, sofern sie untergingen, entstanden die abenteuerlichen Constructionen von einer „Schuld“ der Cordelia, der Desdemona, der Emilia Galotti, der Luise Miller. Nun ist es aber zunächst völlig falsch, das Tragische nur im Kunstwerk finden zu wollen. Es gehört vielmehr dem Leben an, gerade wie das Komische, und ist an sich von dem Dramatischen ganz und gar und ebenso unabhängig wie das Komische. Ein tragischer Vorfall kann für die Tragödie, ein komischer für die Komödie taugen, aber nothwendig verbunden sind diese Begriffe durchaus nicht. Ebenso falsch ist es, wenn man das Tragische im Drama nur mit dem Schicksal des Helden (oder, um keine zu enge Grenze zu ziehen), mit dem einer im besonderen Sinne dramatischen, d. h. activen Person verknüpft. Das tragische Schicksal kann sich vielmehr ebenso augenfällig und oft noch erschütternder an den Nebenpersonen und solchen vollziehen, die völlig passiv oder doch von einer sichtbaren, dramatisch zu nennenden Kraftbethätigung gänzlich entfernt sind, und wenn das naive Gefühl vor die Frage gestellt würde, was tragischer sei, das Schicksal Lears und Wallensteins oder das der Cordelia und des Max Piccolomini, so würde es sich sicherlich für die letzten entscheiden, gewiß würde es auch Beatricens und Theklas Geschick tragisch nennen — und doch hat bei diesen Allen das sie ereilende Verhängniß Nichts mit einer dramatischen Verschuldung zu thun. Wenn darum Hegel und nach ihm Vischer bei der Bestimmung des Tragischen von der Vorstellung des

Heroenthums ausgehen, die Helden, wie Hegel es thut, „so schuldig als unschuldig", ihre „Schuld" aber (cfr. Vischer Aesthetik I. 285) „ein Werk der Freiheit, aber der Freiheit, welche nicht anders handeln kann", nennen, so verengern sie damit den Begriff und verwirren ihn zugleich, indem sie moralische Momente hineintragen, die Nichts mit ihm zu thun haben, und indem sie anderseits mit spitzfindiger Spielerei widerstrebende Begriffe („schuldig und unschuldig", „eine Freiheit, welche nicht anders handeln kann", d. h. also keine Freiheit mehr ist) zu verschmelzen sich bemühen. Ueberhaupt hat wohl Nichts der Auffindung der Formel für das Tragische mehr geschadet als das Wort „Schuld". Obschon man weiß, daß die meisten Aesthetiker in richtiger Einsicht, daß die bloß moralische Auffassung für das Tragische ganz und gar nicht taugt, sondern ihm vielmehr zuwider ist, das Wort so dehnbar wie möglich gemacht und jeden unvermeidlichen Fehl so genannt haben, der eine Verwicklung der Natur und des Handelns der dramatischen Person mit den das irdische Leben beherrschenden Mächten zur Folge hat, so läßt sich doch nach unserer Sprachgewöhnung für unser ererbtes Gefühl der Begriff der Verantwortlichkeit von dem der Schuld gar nicht trennen; selbst der angestrengtesten Bemühung, diese Trennung vorzunehmen, widerfährt im unbewachten Augenblick das Zurückfallen in den angewöhnten Vorstellungskreis — immer wieder mischt sich das Moralische hinein, und so kommt es, daß man in der Bestimmung der tragischen Schuld dieser oder jener Person oft Definitionen begegnet, die der natürlichen Empfindung vollständig widersprechen, die doch gerade in diesem Punkte sehr verletzlich ist. Denn so wenig sich unsere praktische Vernunft im täglichen Leben darein schicken kann, überall eine Nothwendigkeit zu finden und die Freiheit des menschlichen Willens in das Reich der Fabel zu verweisen, so sehr wir trotz der unwiderstehlichen logischen Gewalt, mit der sich das Causalitätsgesetz uns aufdrängt, immer auf's Neue und mit dem Recht des Gefühls den Mörder verdammen und den Säufer verachten — so sehr unterscheiden wir auch, wo dies praktische Empfinden schweigt, das moralisch „Verschuldete" von dem schlechthin „Angeborenen", bei dem man an gut und

böse gar nicht denkt. Der Siegfried in Hebbels „Nibelungen" verstrickt sich z. B. in eine Lüge (die Hülfe, die er dem Gunther gewährt), die er bei der großartigen Wahrhaftigkeit seiner Natur unmöglich aufrecht erhalten kann. Er verräth sich denn auch wirklich, und gerade das Bekennen der Wahrheit richtet den Mordspeer gegen ihn. Will man dies eine „Schuld" nennen, so mag man das ja in dem ästhetischen, erweiterten Sinne thun, aber das moralische Urtheil lehnt sich gegen das Wort auf und besser wäre es jedenfalls, um aller Unklarheit vorzubeugen, es ganz bei Seite zu lassen und sich nach einem anderen Begriff umzusehen, der für das Tragische überall anwendbar bliebe, und für den meines Erachtens das Moment der Verstrickung, der Collision vollständig ausreicht. Denn selbst bei der größten Dehnung des Begriffs „Schuld" würde man doch bei vorsichtiger Prüfung des tragischen Stoffes, den uns Leben und Kunst bieten, bald genug zu der Einsicht kommen, daß man nicht weit damit kommt.

Sieht man sich im Leben um, so findet man eine ganze Reihe verschiedenartiger Erscheinungen, die, soviel mir bekannt ist, übereinstimmend mit der Bezeichnung „tragisch" belegt werden: Grabbes und Heinrich von Kleists Leben; Winkelmanns Tod; das Schicksal einer Gefallenen, nicht der gemeinen liederlichen Dirne, sondern der Unschuld, die wie Gretchen in die Sünde geräth; der Untergang eines reichbegnadeten Talents in den Fesseln der Noth, die ihm nicht gestattet, die Schwingen zu entfalten; das Schicksal einer Luise Miller; der Selbstmord eines Liebespaars, dem ein Machtspruch die Vereinigung versagt; der Tod eines jungen hoffnungsvoll in's Leben hinauseilenden Menschen (eines Studenten beispielsweise), den Mörderhand oder eine force majeure fällt; der Held, den ein großer reiner Zweck auf sündige Bahnen lockt; Sand, der Mörder Kotzebues; der Verbrecher aus verlorener Ehre; Jacob Artevelde; Robert Blum; und zahllose andere. In Bezug auf das Moment von Freiheit und Unfreiheit, Gut und Böse weichen sie vollständig von einander ab, sie stimmen aber darin überein, daß eine große Kraft, äußere sie sich nun als Thätigkeit, oder lediglich als Eigenschaft, sei sie mithin activ oder passiv, an den Grenzen des Endlichen scheitert.

Der Untergang des Genius im Kampfe mit dem inneren Schicksal (Grabbe, Kleist) ist eben so tragisch wie der Fall der Unschuld, die Vernichtung eines Mannes wie Winkelmann, den ein kindliches Vertrauen den Händen eines gemeinen Mörders preisgiebt, ebenso tragisch wie die Verirrung des schwärmerischen Jünglings, der seinem Vaterlande einen Dienst zu leisten glaubt, zu der Unthat des Meuchelmords. Alle angeführten Fälle bekommen ihre tragische Färbung durch den Contrast der Kraft (der Lebensbejahung, wie man es philosophisch ausdrücken möchte) mit der Zerstörung, der Lebensverneinung, die keineswegs nur jäh (in der Gestalt des Todes) aufzutreten braucht, die vielmehr ihr Werk ebenso sicher und erschütternd langsam, schleichend vollbringen kann. Der Contrast ist aber durchaus erforderlich, um die Bezeichnung „tragisch" zu rechtfertigen. Der Fabrikarbeiter, der Tag aus Tag ein auf einem gefährlichen Posten steht und endlich doch einmal von dem Radriemen erfaßt und zerschmettert wird, der Soldat, der im Felde unter einem Salvenfeuer fällt — sie sterben keinen tragischen Tod, denn der Untergang war für sie etwas Erwartetes, Gewöhnliches, man könnte fast sagen: Gewolltes. Das Tragische zeichnet sich aber gerade dadurch aus, daß dem Lebenswillen durch eine stärkere feindliche Macht Widerstand geleistet wird, daß er sich also nicht mit ihr im Einverständniß befindet. Diese Eigenart erklärt es auch, daß uns zwar Heinrich von Kleists Leben, nicht aber sein Tod tragisch erscheint. Für ihn war der Tod die freudig begrüßte und herbeigeführte Befreiung von einem unerträglichen Dasein; nicht der Lebenswille litt Schiffbruch — die Unfähigkeit sich mit dem Leben auseinanderzusetzen, das für sie ein Unglück war, erwählte vielmehr das einzige Mittel sich ihres Feindes (des Lebens) zu entledigen. Nicht jeder Selbstmord ist tragisch, sondern nur der, der eine starke Lebenshoffnung, einen starken Lebenswillen vernichtet. Noch viel weniger ist jeder Tod tragisch. Allerdings könnte man, wie Schopenhauer es thut, das Leben als Ganzes tragisch finden, weil der ewige Wille fortwährend an der Endlichkeit des Realen scheitert; geht man aber davon aus, daß wir es dadurch, daß wir es auf uns nehmen und behalten, auch anerkennen, so erscheinen

uns innerhalb seiner Sphäre nur solche Fälle der Vernichtung tragisch, die den Contrast der Lebensfähigkeit und des Willens zu leben, solcher Factoren, die zu existiren recht eigentlich berufen und werth sind, mit der Zerstörung augenfällig bekunden. Es tragen Viele körperliches Leiden — wir beklagen sie, wir finden ihr Schicksal traurig — bei einem Geiste wie dem des Dichters Leopardi, dessen Flug die Noth des Körperlichen beständig hemmte, erscheint es uns tragisch. Das Hinwelken des Alters zum Grabe ist ein einfaches, beruhigendes Naturgesetz — aber der jähe Tod des Jünglings erschüttert uns. „Aber auch aus entwölkter Höhe kann der zündende Donner schlagen" — in diesem Worte des Chores der „Braut von Messina" liegt eins der Momente des Tragischen angedeutet. Dies Contrastmoment kann die mannichfaltigsten Stärkegrade haben. Es kann bis zur Unerträglichkeit gesteigert werden und den Ausdruck eines bloßen Glücksspiels des Schicksals mit dem Menschen annehmen. Wenn dem guten Sohn, der für seine Mutter gearbeitet und endlich nach langem Mühen eine Stellung findet, die ihn aller Sorgen überhebt, der Gegenstand seiner Liebe und Aufopferung gerade in dem Augenblick stirbt, wo er am Ziel seiner Wünsche anlangt; wenn die Braut sich vergiftet, weil sie den erkrankten Bräutigam todt glaubt und dieser nun doch genes't — so erschließt sich uns ein Wirrsal von entsetzlichen Möglichkeiten, unter denen man die blos traurigen von den tragischen sorgfältig sondern muß. Das blos Zufällige ist auch nicht tragisch. Welche Formen das Tragische aber auch annehmen möge, immer ist es ein Erdulden. Es kann sich an einer activen Natur äußern, an einem Helden vom Schlage des Macbeth und Richard — aber es äußert sich erst in ihrem (physischen oder moralischen) Untergange. So lange der Held siegt, ist er nicht tragisch, erst sein Leiden macht ihn dazu.

Steigt man nun vom Leben der Wirklichkeit in das höhere, geläuterte der Kunst empor, um das Tragische dort aufzusuchen, so findet man einen Unterschied nur insofern, als nicht alle tragischen Fälle des Lebens auch für das Kunstwerk taugen, obschon an sich alle tragischen Fälle des Kunstwerks so geartet sein müssen,

daß sie auch im Leben vorkommen können. Die unzähligen Factoren, die die Ganzheit des Daseins ausmachen, sind natürlich sammt und sonders nothwendig, insofern sie alle dem Causalitätsgesetz dienen; sie stehen alle in einem äußeren oder inneren Zusammenhang — da wir aber gänzlich außer Stande sind sie zu übersehen, erscheint uns eine Million von Erscheinungen völlig unverbunden und zusammenhangslos, und das Leben, von der Enge unserer eignen Anschauung, aus der wir doch nicht heraus können, gesehen, ungestalt und verworren. Verfolgen wir aber einmal die Spuren auch des unbedeutendsten Ereignisses und erschließt sich uns am einzelnen Fall die Nothwendigkeit des Geschehens, so gewinnen wir mit dieser Uebersicht sofort auch das Gefühl der Befreiung und inneren Reinigung. Einer großen Macht, einem unüberwindlichen allwaltenden Gesetze ordnen wir uns, sei es noch so furchtbar, williger unter als den brutalen und krausen Launen des Zufalls. Diese Einsicht, diese Empfindung ist es auch, die der Wirkung eines Kunstwerks verborgen innewohnt: es entfernt alle ordinären Störungen von dem Gesetz, das es zur Darstellung bringt; es erschließt uns den inneren Zusammenhang der Dinge, es stellt sich uns als ein Ganzes, als ein Organismus dar; die schöne Gesetzmäßigkeit ist sein Wesen; es giebt uns in dem kleinen Abbilde des Lebens, in dem Tropfen der Wirklichkeit, den es uns vor die Augen bringt, eine Spiegelung des Ewigen — und in diesem Sinne giebt es uns weit mehr als das Leben. Der Maler zeigt uns nicht jede Sommersprosse und Warze seines Originals — er zeigt uns den Menschen, wie er sich nach dem ihm innewohnenden Gesetz des Leibes und der Seele hätte entwickeln müssen, wenn die Natur es vermocht hätte, sich gewissermaßen nur mit ihm allein zu beschäftigen. Im Leben hätte es vorkommen können, daß Maria Stuart eines natürlichen Todes gestorben wäre, bevor die Königin das Urtheil unterzeichnet oder zur Vollstreckung gegeben hätte — im Kunstwerk wäre dieser Zwischenfall undenkbar: die Kugel hat vielmehr so zu laufen, wie sie gerollt ist, wir wollen den angesponnenen Conflict stets auch zum Austrag kommen sehen. Im Leben der Wirklichkeit könnte Tell fehl schießen und Rudolf den Harras statt des Geßler treffen,

die Kugel des Meuchelmörders, den König Philipp im Solde führt, könnte den Carlos statt des Posa tödten, Ferdinand von Walter könnte sich vergreifen und ein unschädliches Pulver statt des Arseniks in die Limonade schütten, Egmont könnte den Schnupfen bekommen und die Zusammenkunft mit dem Herzog verfehlen müssen. Die Kunst kennt solche Zufälligkeiten nicht. In ihrem Reich geschieht Nichts vergebens und Alles steht in fester, gesetzmäßiger Verbindung. Stellt darum die Kunst das Tragische dar, so hat sie es auch als etwas Nothwendiges darzustellen. Die Ermordung Winkelmanns würde beispielsweise für ihr Gebiet nicht taugen. Vor Allem das dramatische Kunstwerk verlangt um seiner Gedrungenheit willen, die jede allzu breite Ausführung verbietet, daß nur Zusammenhängendes zur Darstellung gelange. Demselben Grunde des raschen Vordrängens der Entwicklung entspricht es auch, daß sich der tragische Fall, den das Drama behandelt, fast immer im Tode offenbart: er ist der gründlichste Vernichter, mit ihm contrastirt das Leben gerade im Moment des Unterganges am Ergreifendsten und Furchtbarsten. Rein tragische Fälle, wie der der Cordelia, des Max Piccolomini, des Gretchen entsprechen diesen Bedingungen völlig, oder besser: ihr Beispiel hilft uns die Bedingungen des Tragischen im Kunstwerk mit erkennen. In ihnen geht eine reine große Kraft (in allen dreien mehr Eigenschaft als Bewegung) an den nothwendigen Grenzen der Wirklichkeit zu Grunde. Das Schuldmoment bleibt dabei ganz außer Acht. Es sind keine Helden und Heldinnen, aber eine dramatische Nothwendigkeit vollzieht sich an ihnen Allen: an Gretchen eine zu der übrigen auch noch innere, psychologische, an Cordelia und Max eine rein thatsächliche. Es ist eine unumstößliche Wahrheit, daß der gewaltige Stamm, der stürzt, die benachbarten Stämme und Sprossen mit in sein Verderben zieht. Das Schicksal Lears und Wallensteins wirkt mit der Uebermacht einer großen Naturnothwendigkeit. Ihr Fall reißt diejenigen, die auf sie wie auf einen Stern gepflanzt sind, mit sich in's Verderben. Er weicht aus seiner Bahn, und

> fort reißt er sie in seines Schwunges Kraft
> sammt seinem Ring und allen seinen Monden.

Und gerade ihr Ende ſtimmt uns am Tragiſcheſten, tragiſcher als das der Helden ſelbſt — denn an ihnen wird das Contraſtmoment beſonders rührend und ſchrecklich ſichtbar.

Dies iſt es auch, was, wie ich glaube, die dramatiſche Tragik im Fall der Beatrice der „Braut von Meſſina“ ausmacht. Ihr Schickſal iſt mit der dramatiſchen Handlung verknüpft und, wäre das ſchädigende Vermeiden rechtzeitiger Aufklärung nicht, ohne Künſtelei zum Austrag gebracht. Doch läßt ſich nicht leugnen, daß der Untergang des Fürſtenhauſes gerade an ihr mehr traurig als tragiſch und zu einem Theil rein zufällig wirkt. Sie ſtand dem unſeligen Parteitreiben doch ſchon zu fern, als daß das feindliche Geſchoß ſie durchaus hätte ereilen müſſen. Nun iſt aber anderſeits die Mutter eine ſo gewaltige Perſönlichkeit, und Schiller hat es lediglich durch das Treffen des tragiſchen Tons verſtanden, dem Verhängniß, das über dem Geſchlechte ſchwebt, die Züge ſo großen, unerbittlichen Ernſtes zu leihen, daß wir doch, der dichteriſchen Kraft folgend, das Gefühl der „saeva necessitas“, der „grimmen Nothwendigkeit“ bekommen, das die meiſten unſerer deutſchen Schickſalstragiker nie zu erwecken vermocht haben. Bei Müllner und Werner bekommt man wohl einmal das Gefühl des Grauens, aber das Schickſal wird zum Spuk, und da es an äußere Dinge, einen Dolch, ein Meſſer und dgl. geknüpft wird, ſcheint es uns, als machten dieſe Werkzeuge die Geſchichte der Menſchen, und verſtimmt und ungemüthlich wenden wir uns ab, weder dramatiſch überzeugt, noch tragiſch ergriffen. Einigen anderen, im Uebrigen großen dichteriſchen Meiſterſchöpfungen fehlt dagegen durchaus nicht die Tragik, wohl aber die dramatiſche Nothwendigkeit des Unterganges. Ich denke an keine Geringeren als Ophelia, Desdemona und den Prinzen Arthur. Ophelias erſchütterndes Ende, tragiſch im höchſten Grade, entbehrt doch der feſten Angeſchloſſenheit an den dramatiſchen Vorgang. Desdemonas Tod wirkt darum nicht nothwendig, weil die Mittel, die ihn endlich zur Folge haben, ſo geringfügiger, zufälliger Art ſind und die Aufklärung nur durch äußerliche Raffinements, Verwechslungen, Lauſchen und andere verzögert wird. Arthur endlich, deſſen zartes Naturell in der

stürmischen, rauhen Luft der Politik und des Thrones unmöglich gedeihen kann und der dem Untergang geweiht ist, ob ihn nun sein Oheim oder die Ereignisse, in die er hineingerissen wäre, wenn er wirklich den Thron bestiegen hätte, fällten — Arthur stirbt im Stück durch einen bloßen Zufall (den Sprung von der Mauer), und die naheliegende Gelegenheit, seinen Tod an das Ende seines Conflicts mit den Interessen des Königs, als deren nothwendige Frucht zu stellen, ist (was besonders um Johanns willen sehr zu bedauern ist) versäumt. Auch hier aber unterscheide man wie immer wohl das Tragische in dem Geschick der dramatischen Person von dem Dramatischen.

Die bisherigen Beispiele des Tragischen im Drama sind mit Absicht nur aus dem Kreise der Nebenpersonen, die vorwiegend durch das wirken, was sie sind, nicht durch das, was sie thun, gewählt worden. In anderer Gestalt tritt uns das Tragische an der Hauptperson, dem Helden entgegen, der vor allen anderen das Gesetz der dramatischen Nothwendigkeit darzulegen berufen ist. An dem Helden stellt sich die Nothwendigkeit am Ausgeführtesten dar, insofern als er der Thäter seiner Thaten und sein Untergang die Folge seines eigenen, nicht eines fremden Verhaltens ist. Insofern er handelt und das, was ihn endlich zu Grunde richtet, will, ist er dramatisch, insofern er übersieht, daß sein Wille sein Verderben ist und ihm den (im engeren Sinne ungewollten) Untergang bringt, ist er tragisch. Der Zusammenhang der Anfänge der dramatischen Handlung mit dem Ausgang geht bei der dramatischen Hauptperson so weit, daß ihr Untergang sich uns als die nothwendige, einzig mögliche Folge ihres Handelns und Verhaltens darstellt. Aus architektonischen Gründen ist diese breite Behandlung in der Regel nur bei einer, selten bei zwei Personen (Schiller) möglich: wir haben nur einen, selten zwei Helden. Da der Handelnde ein großes Schicksal heraufzubeschwören hat, wird seine Kraft in den meisten Fällen heldenhaft angespannt sein (Antigone, Macbeth, Richard der Dritte, Wallenstein, Penthesilea), und je stärkere Kraft er entfaltet, desto dramatischer erscheint er uns. Die Collision seiner Kräfte mit den Mächten der Zerstörung kann auf sittlichem Gebiete liegen,

der Held kann moraliſch ſchuldvoll werden (Macbeth, Carl Moor, Fiesco, Demetrius), ſie kann aber auch lediglich in dem Widerſpruch des Naturells mit einer äußeren zwangvollen Macht begründet ſein (die Jungfrau von Orleans, Taſſo, Hamlet). Auf Geſtalten wie die letztgenannten würde der Begriff der moraliſchen Verſchuldung ganz und gar nicht, auf Taſſo und Hamlet der des Helden-, im Sinne des Heroenthums nicht paſſen. Ueberhaupt iſt das dramatiſche Heldenthum keineswegs nur auf die großen Beweger der Menſchengeſchicke beſchränkt, und wenn auch bei der Großartigkeit der Dimenſionen, die das Handeln Solcher annimmt, ihr dramatiſcher Lauf ein beſonders impoſanter und machtvoller ſein wird, ſo hat doch auch ein Menſch wie Goethes Clavigo auf dem Poſten des dramatiſchen Helden ſeine Berechtigung. Der Heros, den das Uebermaß der Kraft zum Verbrechen treibt, iſt nur eine, allerdings ſehr oft wiederholte Species der dramatiſchen Hauptperſon, aber keineswegs die einzige. Die Verſtrickung der Antigone, die zwiſchen zwei Geſetzen, dem menſchlichen und göttlichen, ſteht und durch Befolgung des einen von beiden ſchuldig werden muß, hat wiederum für eine Reihe von Tragödien zweiten und dritten Ranges das Schema abgegeben — aber es wäre eine Thorheit, in dieſem allerdings ſehr wirkungsfähigen Schema den Idealtypus des Dramas überhaupt erblicken zu wollen. Die dramatiſchen Fälle des Helden, den eine angeborene und bethätigte Kraft in Widerſpruch mit beſtehenden, als gültig erkannten Geſetzen bringt und endlich ſelbſt vernichtet, ſind vielmehr zahllos und in tauſend Nüancen abgeſtuft und im letzten Grunde kommt es nochmals nicht auf ein dramatiſches *Heroenthum* und eine tragiſche *Schuld* an, ſondern nur auf eine tragiſche *Colliſion* (oder ſetzen wir im Deutſchen das Wort: Verwicklung oder Verſtrickung paſſend dafür) des dramatiſchen Helden, der nur inſofern der Held, d. h. die dramatiſche Hauptperſon iſt, als er ſich ſein Geſchick, das den *Andern* von außen oder durch ihn kommen kann, durch ſein Handeln oder auch nur durch ſein *Verhalten* als ein nothwendiges ſelbſt ſchafft. Die Wirkung der dramatiſchen Fälle des Helden kann ſich demgemäß auch unabläſſig verändern: vom ſeligen Jauchzen, mit dem der Märtyrer

den Tod begrüßt, bis zu der dumpfen Ergebung in ein feindliches Schicksal, das keine Gerechtigkeit kennt und die Menschen erhöht und stürzt, wie es ihm gefällt. Zwischen „Erhebung" und „Zermalmung" giebt es tausend Mittelglieder, die sich vielfältig vermischen können. Aristoteles' für das antike Drama so zutreffende Definition von „Furcht" und „Mitleid" und dem mittleren Maß zwischen Gut und Böse reicht heutzutage, trotz Lessing, bei dem uns Modernen vorliegenden Material nicht entfernt mehr aus. Die Einmischung eines moralischen Elements in die Begriffsbestimmung der Tragik des dramatischen Helden, wie sie selbst dem im Uebrigen so klaren und um die Dramaturgie so verdienten R. Zimmermann („Ueber das Tragische und die Tragödie", Wien, 1856) widerfährt, begreift nur einen kleinen Kreis der dramatisch-tragischen Fälle, keineswegs aber alle in sich. Für uns ist die Tragik der dramatischen Hauptperson principiell keine von der aller übrigen tragischen Fälle verschiedene. Auch in dem Schicksal des tragischen Helden scheitert die Lebensbejahung an der Lebensverneinung, der Wille an der Endlichkeit des Realen; während aber den Anderen das tragische Geschick von außen kommt, schafft es sich der Held selbst. Damit verliert es für ihn und uns etwas von dem Jähen, Unerwarteten und damit so Entsetzensvollen der rein passiven Tragik; die seine besteht darin, daß er aus den Fäden, die sein Leben spinnt, sich, ohne es direct als Ziel zu wollen, das Todtenhemd webt. Je mehr sein Geschick dramatisch ist, desto weniger ist es tragisch. Die „tragische" Wirkung der „Braut von Messina" fällt darum mit der „dramatischen" keineswegs zusammen. Beide Momente können sich die Wage halten — nothwendig verbunden sind sie nicht.

Dies sind nur erst die Umrisse zu einer Entwicklung der Idee des Tragischen, die ich als abgeschlossen immer noch nicht betrachtet wissen möchte, und die zu einem „System" zu ordnen und auszuweiten (sofern sich das mit dem inductiven Verfahren dieser Untersuchungen verträgt) ich auch jetzt noch einer späteren Zeit vorbehalten muß, die mir für eine rein theoretische, von dem einzelnen Kunstwerk losgelöste Betrachtung mehr Muße läßt und auch in den Stand setzt, das immer weitläufiger sich ansammelnde

Material vor den Lesern auszubreiten. Es scheint mir darum auch verfrüht, auf dem Grund meiner Ausführungen bereits neue Theorieen des Tragischen zu errichten, oder, wie es u. A. Julius Duboc („Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus") gethan hat, sie für seine Untersuchungen theils zu benutzen, theils (wie ich glaube in Folge eines Mißverständnisses) abzulehnen. Das aber darf versichert werden, daß der Verfasser *selbst* in den von ihm gesteckten Grenzen auch bei der genauesten Abwägung für jeden tragischen und dramatischen Fall Platz gefunden und darum keinen Grund hat, von ihnen abzuweichen. Jeder einzelne Fall aber entscheide auch ferner und darum kehre die Betrachtung von dieser ästhetischen Ballonfahrt mit den folgenden Untersuchungen wieder auf die Erde zurück.

Die „Braut von Messina" steht in Schillers überreichem künstlerischem Leben allein. Sie zwingt zur Bewunderung, sie erschüttert mit ihrem letzten Act das innerste Mark — aber man geht in scheuer Verehrung an ihrer düster-prächtigen Gestalt vorüber und fast möchte man sie vermeiden. Dann aber öffnet sie die Lippen und redet Worte, so voll von Wohllaut, Macht und Fülle, so schmeichelnd und berauschend, so bewegend und zermalmend, daß wir nicht müde werden, ihr zuzuhören und uns fragen, ob dies wirklich noch die deutsche Sprache, *unsere* Sprache ist, die Goethe einmal im Unmuth (in dem 29sten seiner Epigramme aus Venedig) den schlechtesten Stoff für „den unglücklichen Dichter" genannt hat.

Wilhelm Tell.

Die Idee einer künstlerischen Verwerthung der Tell-Sage war Goethen im Jahre 1797 auf seiner Schweizerreise am Vierwaldstätterſee gekommen. Er dachte sie episch zu behandeln und traf damit für seine Natur gewiß ebenso sehr das Richtige, wie Schiller es für die seine that, als er den ihm von dem Freunde, dessen Interesse an dem Stoff sich abgekühlt hatte, in aller Form übertragenen Gedanken dramatisch ausgestaltete. Die Arbeit kostete ihm, der einige Jahre leichtesten, glücklichsten Schaffens hinter sich hatte, nach seiner Meinung „große Mühe“. Trotzdem, und obgleich ihm mancherlei Hindernisse, unter andern der Besuch der Frau von Staël („das beweglichste, streitfertigste und redseligste Wesen“), zu seinem Verdrusse in den Weg kamen, obgleich er überdies die fehlende sinnliche Anschauung des Oertlichen durch tüchtige Studien zu ersetzen hatte, gelang das Werk in weniger als einem Jahre. Unter der Anregung einer Caesar-Aufführung in Weimar machte er sich an die Ausführung. „Für meinen Tell,“ schreibt er an Goethe, „ist mir das Stück (Julius Caesar) von unschätzbarem Werth, mein Schifflein wird auch dadurch gehoben.“ Sein Glaube an die Bedeutung der werdenden Schöpfung wuchs, je mehr sie sich ihm rundete. „Wenn mir die Götter günstig sind,“ schreibt er am 12. September 1803 an Körner, „das auszuführen, was ich im Kopfe habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern.“

Am 17. März 1804 fand die erste Aufführung in Weimar

Statt, deren Erfolg den der voraufgegangenen Schillerschen Dramen, vom Wallenstein an, noch um ein Bedeutendes übertraf. Es war ein glänzender Sieg, vor dem sogar die widerhaarige Romantik die Waffen zu senken hatte, und jener Act der Entsagung Goethes erwies sich für die deutsche Dramatik als der unschätzbarste Gewinn. Es giebt kein, im weitesten Sinne volksthümlicheres Schauspiel als den „Tell". In dem Epos Goethes wäre die unerschöpfliche Quelle freiheitlicher Begeisterung, die in dem Schillerschen Drama rauscht, nie hervorgeschlagen worden. Wenn selbst ein so wundervolles Gedicht wie „Hermann und Dorothea" einem größeren Publikum fremd bleiben konnte, ein Gedicht, das in das reinste, schlichteste Gewand deutscher Sitte gekleidet ist, unter dem das deutscheste Herz schlägt, wie sollte dann eine Dichtung aus dieser Periode Goethes Gemeingut unseres Volkes werden, die seine Eigenheit, durch die nivellirenden Schönheitslinien die moralischen Unterschiede zu verwischen, unzweifelhaft aufgewiesen hätte? Man denke nur an die kurz vor dem „Tell" entstandene „Natürliche Tochter". Ueberdies lagen in dem Vorwurf Schätze verborgen, die zu heben gerade dem Goetheschen Genius nicht beschieden war: der Stoff ist ein in allen einzelnen Gliedern dramatischer, aber diese wachsen zu keiner gemeinsamen dramatischen Handlung zusammen, und überdies bedurfte es einer kühnen und sicheren Hand, das Legendarische einer Handlung, wie sie der Apfelschuß darbietet, in die höchsten Regionen des Sittlichen und Leidenschaftlichen emporzuheben und ihr alles Romantische zu benehmen, das mehr zu unserer Phantasie als zu unserem Herzen gesprochen hätte. Einen großen Vortheil aber bot Schillern diese Uebertragung aus zweiter Hand, einen Vortheil, den er sich schwerlich zu verschaffen gewußt hätte, wenn er das Sujet ohne Goethes Zuthun der Schweizerischen Geschichte entnommen hätte. Goethe weckte in Schiller den naiven Dichter wieder, der vor dem „sentimentalischen" und pathetischen fast immer zurücktreten mußte, und ließ ihn mit jenem einen herrlichen Bund schließen. Es ist ohne gewagte Vermuthungen wohl anzunehmen, daß Schiller den Freiheitskampf principieller gefaßt haben würde, wenn nicht Goethe ihm mit seiner Auffassung des Helden als

eines schlichten, reckenhaften, innerlich gesundesten, aber unter einförmiger Arbeit dumpf und gedankenlos dahinlebenden Mannes den Weg gewiesen hätte. Diesen Einfluß nutzte Schiller zu seinen Gunsten auch für die übrigen Theile der Handlung, deren einzelne Glieder, wie sie ihm die Sage darbot (Baumgarten; die Blendung des Heinrich von der Halden; der Rütlibund), er frei und sicher verknüpfte. Ueberall führte er den Kampf auf individuelle Motive zurück; das Recht der Persönlichkeit, nicht ein abstractes Recht, viel weniger eine Phrase wurde seinen Eidgenossen zum Grunde der Empörung. Aber in so sittlichem Boden wurzelt dies Recht, daß seine Vertheidigung zugleich auch zur moralischen, idealen Großthat wird, zu der Hütung und Hegung der heiligsten Güter des freien Mannes, die Niemand antasten lassen darf, wenn er nicht zum Sklaven werden will. Mochte Goethe seinem Freunde die Richtung zeigen, in welcher der Stoff zu verfolgen sei — diese eigenthümliche Durchdringung der realistischen Motive mit dem heiligsten Feuer der Begeisterung, diese Erhebung der kleinsten Thatsache zu der Weihe des Allgemeingültigen gehört Schillern so ganz und gar zu eigen wie die gewaltige dramatische Zuspitzung der Handlung, und in diesem eigenthümlichen Bündniß des Realismus der Motivirung mit dem Idealismus und der Dramatik der Ausführung beruht der geheimnißvolle und doch so lichte Reiz des Stückes. Es ist eine Vermischung ähnlich derjenigen, die „Wallensteins Lager" hervorbrachte, nur daß der Vorwurf des „Tell" ein so viel gewaltigerer und seine sittliche Bedeutung nicht geringer als seine künstlerische ist. In jenem Meisterwerk verschwindet die Persönlichkeit des Dichters fast völlig vor seinem Gegenstande, obgleich sie auch das Niedrigste und Wildeste noch adelt und verklärt; in diesem schließt sie mit ihrem Helden einen engen Bund: wie die seligen Knaben im zweiten Theile des „Faust" aus den Augen des seraphischen Paters, so sehen die Schillerschen Schweizer mit den Augen ihres großen Dichters; sie fühlen mit seinem Herzen, reden mit seiner Zunge und bestätigen doch das nur in der Kunst mögliche Wunder, daß sie ihre eigene Wesenheit darum nicht aufgeben. Selten hat der Idealismus mit dem Realismus, die Subjectivität mit der Ob-

jectivität sich segensreicher vereinigt. Die Beispiele beweisen: Baumgarten rächt die Ehre seines Weibes, Arnold von Melchthal die Augen seines alten Vaters, Tell rettet Weib und Kind und sich vor der gräuelvollen Willkür des Tyrannen, die Stauffacher und Walther Fürst treten für ihre verbrieften Rechte ein; kein Einziger aus der ganzen Schaar der dreiunddreißig ist ein Schwärmer, die Noth drückt den Geplagten und Gehetzten die Waffen in die Hand — aber über ihre Interessen hinweg schwingt sich das geflügelte Dichterwort, und wo es galt, den symbolischen Ausdruck für jede freiheitliche Bewegung zu finden, da rief Deutschland und ruft es noch die Geister des „Tell" auf; in der Revolution von 1848, im deutsch-französischen Kriege wandten sich Herz und Lippen zu den „ew'gen Rechten",

„Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst."

Es giebt keine deutlichere Bestätigung des eben Gesagten.

Man pflegt die Composition des „Tell" als die schwächste aller Schillerschen Dramen zu bezeichnen und hat damit gewiß Recht. Nur darf man nicht vergessen, daß wir durch den Dichter in diesem Punkte verwöhnt sind. Hält man den „Tell" an den „Caesar", der ihn nach Seite der Composition hin möglicherweise ungünstig beeinflußt hat, so zeigt sich das Drama unseres deutschen Poeten im *Ganzen* noch immer im Vorzug. „Julius Caesar" klafft in zwei dramatisch nicht verbundene Theile auseinander, „Tell" führt verschiedene Handlungen nebeneinander, von denen keine schlechthin ohne Bezug auf die andere ist und die alle in einem Brennpunkte zusammentreffen. Offenbar sind die drei ersten Acte des „Caesar", die überhaupt zu dem dramatisch Großartigsten aller Völker und Zeiten gehören, im Bau denen des „Wilhelm Tell" *weit* überlegen — der Eindruck des *ganzen* Werkes ist aber in diesem ein einheitlicher, in jenem nicht. Allerdings erzielt Schiller diesen Eindruck diesmal auf ungewöhnliche und im strengsten Sinne nicht dramatische Weise. Die gemeinsame *Idee* der Befreiung von dem Druck der fremden Herrschgewalt hält die einzelnen Theile zusammen; im Grunde ist weder Tell, noch Melchthal, noch Stauffacher, sondern die Schweiz der

Held. Die Handlungen sind nur Strahlenbrechungen des einen Gedankens, sie stehen gewissermaßen nur symbolisch für die alle Cantone durchdringende Bewegung, die sich in ihrer Gesammtheit natürlich dramatisch nicht darstellen ließ. Was die Stauffacher, Melchthal und Walther Fürst im engen Zimmer, was die übrigen dreißig in der Mondnacht auf dem Rütli beschwören, das beschwören tausend andere, deren Namen nicht genannt sind, zur selben Zeit mit derselben Innigkeit und Festigkeit still für sich. Was Tell thut, ist nichts Größeres, als was der Alzeller Mann schon gethan hat, der in der Hitze des beleidigten Gefühls den Wolfenschießen mit der Axt erschlagen. Nur einen Theil der großen Erhebung, nur einzelne ihrer Helden sehen wir vor uns; hinter ihnen steht das ganze Volk, mit ihnen ist der allgemeine Wille, sie werden nur mitergriffen von dem Föhn der Freiheitsleidenschaft, der stürmisch von der ersten Scene bis zum Schluß durch das ganze Stück braust, donnert und blitzt, das Widerstrebende niederreißt und nicht eher austobt, als bis wieder heller Himmel ist. Ist darum die Dichtung auch kein eigentlich *dramatisches* Ganze — ein *Ganzes* ist sie doch, wenn man die inspirirte Masse als Hauptperson faßt. Die Exposition ist für alle Glieder der Handlung in großen Zügen dieselbe wie es der Ausgang ist: die Tyrannei und ihre Beseitigung; nur haben wir statt *eines* Höhepunktes so viele, als die verschiedenen Gruppen Köpfe zählen. Einzeln genommen sind aber alle diese Gruppen meisterlich geführt und in ihren Kreisen von einer energischen Concentration, die den Dichter auf der stolzesten Höhe seiner dramatischen Kraft zeigt und die nicht genug zu bewundern ist. Wo aber die Dramatik aussetzt, wie in der Attinghausen-Episode, da gewinnt uns die Bedeutung und die schöne Wärme der Rhetorik, die nur in einer einzigen Partie des Stückes, der dramatisch-schwachen Rudenz-Handlung ungebührlich und gehaltlos ins Kraut schießt.

Schiller hat es vortrefflich verstanden, durch die Einleitung, die ungewöhnlich breit ausgeführte Rütliscene und das Ende, das ganze Volk der Schweizer als die Hauptperson zu charakterisiren und zugleich doch die ihm theuerste Gestalt, den Mann der erlösenden That, in eben diesen Momenten charakteristisch zu be-

leuchten und sein Wesen als die eigentliche Seele der Befreiung zu kennzeichnen.

Die erste Scene ist eine der herrlichsten dramatischen Einführungen, die die gesammte Literatur besitzt. Eine Ouverture könnte man sie nennen, die ihre zwei Sätze nach altclassischem Zuschnitt, ein Adagio und ein wild dahinfahrendes Allegro hat. Um zu sehen, in welch' ein friedliches Leben die tyrannische Gewalt eingegriffen hat, ist die oft angegriffene und doch ganz unentbehrliche opernhafte Einleitung da, die mit echt genialem Theatertic kurz und doch breit und mit bestrickender Lieblichkeit die freundlichste Alpenidylle malt; und dann das sich erhebende Unwetter, der gehetzte Baumgarten, dem die entfesselte menschliche Wuth auf den Fersen folgt, der wogende See, die Errettung des Verfolgten durch den Tell — es ist das ganze Drama im Kleinen, eine großartige Vorbereitung auf das, was kommen soll.

Tells Charakter wird zugleich vollendet durch sie exponirt. Sobald er auftritt, wendet Alles sich ihm als dem Retter in höchster Noth zu. Baumgarten ist sein Seiten- und Gegenstück. Noch ahnt Tell nicht, daß er dereinst in dieselbe Lage wie dieser gerathen wird, den er jetzt rettet; aber wir empfinden deutlich, daß eine That wie die Baumgartens, so sehr sie äußerlich der des Tell gleich, doch der Schweiz nie das Heil hätte bringen können. Baumgarten hat die That in sehr berechtigtem, aber kopflosem Ingrimm vollbracht. Wie er auftritt, ist er in grenzenloser Verwirrung, Alles in ihm ist aufgelöst; klagend und verzweifelnd sinkt er am See nieder, die Hände nach dem nahen Rettungsufer ausstreckend — Tell ist neben ihm ganz der, der er bis zu Ende bleibt: sein Rettungswerk ist die kurz aber ruhig und fest beschlossene, nothwendige Mannesthat. Nur dieser aber kann es auch gelingen, die sklavischen Fesseln zu zerbrechen, nur sie bringt das politisch Reine und Große hervor. Sie versteht die Kunst der Rede nicht und taugt nicht in den Rath, in dem Bund der Dreiunddreißig ist sie ihrer ganzen Natur gemäß nicht am Platz. Sie springt erst hervor, wenn Worte nicht mehr helfen. Es ist wohl kein Zufall, daß Tells Name in der Rütliscene zweimal gerade von Baumgarten genannt wird (der Bezug

der beiden Charaktere und ihrer Thaten zu einander wird dadurch leise fortgesponnen), wie es gewiß kein Zufall ist, daß derselbe Baumgarten, der dem Tell sein „gerettet Leben" verdankt, auch nicht einmal darüber nachdenkt, wie er seinem Retter vergelten könne; recht deutlich wendet sich Tells Frau in ihrem Jammer gerade an ihn: „Hast du nur Thränen für des Freundes Unglück?" Baumgartens Rache ist unfruchtbar, sein Thun unmännlich. Gegen das Ende, als Tells That dem Lande den Sieg giebt, verliert er sich ganz. Es ist kein Cultus des Erfolges, wenn der Dichter in der Schlußscene das Volk seinen Tell als den Retter und Befreier bejubeln läßt. Nicht auf die That als solche — Wolfenschießen bedeutet fast genau so viel oder so wenig wie Geßler, Axthieb oder Pfeilschuß bleiben sich für sie und uns gleich — sondern auf ihre Bedingungen legt Schiller den Nachdruck. Dem festen, sittlichen Manneswillen, der die große That im entscheidenden Augenblick „nothwendig wie des Baumes Frucht" hervorbringt, gilt sein Lied. Denen, die der ersten Wallung folgen, die im Affect Rache nehmen, die von eigennützigen Interessen geleitet werden, bringt ihr Thun keinen Gewinn. Melchthals rasche Eigenhülfe, seine unbedachte Flucht kosten seinem armen Vater das Augenlicht. Unstet, verfehmt, geächtet irrt der Herzog von Schwaben durch's Gebirge. „Mit dem Schwerte in der Faust sich zu mäßigen" — das ist die tiefe Weisheit dieser revolutionären Erhebung. Es wäre widersinnig gewesen, und weder Volk noch Dichter thun es, Baumgarten als den Befreier der Unterwaldner zu feiern, aber dem Tell gilt der Hochruf aller Cantone als dem „Retter von uns Allen". Seiner That folgt der Segen nicht zufällig, sondern mit sittlicher Nothwendigkeit.

Diesen Grundzügen entspricht die Ausführung des Bildes. Bald nach seinem ersten Auftreten zeigt sich uns Tell im Gespräch mit dem redlichen Stauffacher, der ihn für die „gemeine Sache" gewinnen will. Er sondert sich von der Verschwörung ab, und gerade ihn packt die Gewalt am Härtesten. Eine mißverständlich realistische Kritik könnte in der Art und Weise, in welcher Tell seine Vereinzelung motivirt, eine die naive Anlage des Charakters schädigende Reflexion finden. Und dennoch ist dies

irrig. Tell nimmt seine Gründe einfach aus seinem persönlichen Gefühl, aber er spricht sie bedeutender aus, als es der nackte Realismus thun würde. „Der Starke ist am Mächtigsten allein" — „Der Tell holt ein verlor'nes Lamm vom Abgrund, und sollte seinen Freunden sich entziehn" — diese und andere Worte sind nur empfunden, nicht reflectirt. Es muß zugegeben werden, daß Tells Natur in ihnen, was den sprachlichen Ausdruck betrifft, mehr stilisirt erscheint, als in der Scene in seiner Hütte und bei dem Apfelschuß, und daß die Worte insofern nicht völlig zu dem übrigen Theil der Rolle stimmen — gerade sie aber gewähren in ihrer eigenthümlichen Mischung von Einfachheit und Würde, von Naivetät und Größe einen Blick in die goldene Ferne, die sich dem Auge des Dichters erschloß und deren lichte Höhe die Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen, dem Shakespeareschen, wenn man will, war: das Ideal, nach dem Heinrich von Kleist mit dem großartigen Wurf des „Robert Guiskard" so heiß rang. Es liegt ein Hauch Sophokleischen Geistes über ihnen, der auch in dem Gespräch Stauffachers mit seinem Weibe, dem Rütli, Tells Geplauder mit seinem Knaben die Schwingen regt. Weit entfernt, der Grundlage des Charakters zu widersprechen, legen sie dieselbe vielmehr vollkommen klar: nur thun sie es nicht in moderner Weise. Das Gefühl aber, daß sie zu dem Uebrigen nicht völlig passen (ein übrigens sehr feiner, nur der innigsten Anempfindung wahrnehmbarer Stilunterschied!) müßte, sollte man meinen, anstatt zum Tadel Anlaß zu geben, eher aufs Neue das Bedauern wecken, daß es dem Genius Schillers nicht beschieden war, seine Bahn zum Abschluß zu bringen. Einen unabsehbaren Gewinn hat uns dieser grausam frühe Tod entzogen.

Den Schauspielern aber sollten solche Stellen eine doppelte Mahnung sein, das Charakteristische der Rolle nicht auf jenen platten Conversationston hinabzustimmen, der gern für einfach und maßvoll gelten möchte und der leider heutzutage unter dieser Maske auch ein ziemlich gebildetes Publikum verblendet. Schillers Schweizer gehen nicht in Holzschuhen, deren rohes Geklapper sich zu dem rhythmischen Schwung seiner Jamben schlecht vertragen dürfte. Ihre ganze Sphäre ist künstlerisch idealisirt, und die

schauspielerischen Charlatane, die das mißachten, sind der Tod aller wahren Kunst. Ohne Empfindung für das Ganze einer dichterischen Schöpfung zersplittern sie dieselbe und legen ihre eigenen „geistreichen“ Einfälle in die wüst von einander gerissenen Theile. Sie verstehen es nicht, uns in der unsagbar ergreifenden Scene des Apfelschusses zu rühren (wo es dem echten Gefühl so leicht wäre), aber sie bringen es fertig, nach dem Abdrücken des Pfeils, den Knaben hoch in die Lüfte haltend, in schönem Schwunge zu Boden zu sinken und während des Falls zugleich das Kind geschickt auf seine Füße zu stellen; dem einfachen Naturell ihres Helden zum Trotz schieben sie, mit dem Kleinen nach dem Schusse sich entfernend, diesen, der an der dem Landvogt zugewandten Seite des Vaters geht, im Gehen hinter ihrem Rücken auf die entgegengesetzte Seite (damit der Landvogt nicht zum zweiten Mal auf den Gedanken komme, dem Kinde Böses zuzufügen!), und der breiten Sprache des Monologes in der hohlen Gasse zum Trotz behandeln sie diese wie die reinste Prosa, laufen während desselben unaufhörlich auf und ab, lugen in die Gegend und legen wohl gar, um die ankommenden Pferde Geßlers und des Harras zu hören, das Ohr auf den Boden. Sie widersetzen sich damit allerdings der schönrednerischen Manier, die aus dem Monolog ein pomphaftes Declamationsstück macht, aber sie setzen nichts Besseres an ihre Stelle. Nur der Ton stiller ernster Beschaulichkeit taugt für diesen eigenartigen, viel bekrittelten und gewiß nicht unbedenklichen Theil der Rolle. Bedenklich aber nicht darum, weil Tell, der „nicht besonnen“ ist, sich nun plötzlich vor unseren Augen und Ohren als die Besonnenheit selbst präsentirt. Das ist wieder nur scheinbar. Oder will man von dem Manne der That überhaupt keinen Monolog? Das wäre die kleinlichste und thörichteste Auffassung von der Sprache im Drama und der Bankerott der Dichtkunst überhaupt. Auch fragt man sich wohl vergeblich, wie Schiller diesem „Nothbehelf“ des Monologs, wenn man will, hätte ausweichen können. Nun hat man die That an und für sich verdammt und in dem Monolog nur den umständlichen Versuch sie zu rechtfertigen erblickt. Ein Meuchelmord streitet allerdings gegen unsere sittlichen Begriffe — aber ein

jeder, auch dieser Meuchelmord? Wenn wirklich — wie käme es dann, daß gerade das naive Publikum gegen sein sittliches Empfinden und sein Rechtsgefühl bei jeder Tellaufführung nach den Worten „Du kennst den Schützen" in donnernden Beifall ausbräche? Hätte Tell den Landvogt in der fliegenden Hitze des Affects tödten sollen, was er zweifellos gekonnt, unbekümmert darum, daß die Piken der Söldner, die ringsumher starren, sich ihm sofort in das Herz gebohrt und mit ihm sein Haus vernichtet und das ganze Land ärger noch als bisher bedräut hätten? Damit hätte die That den Verdacht der Uebereilung auf sich geladen, während sie so zeitig und reif und ganz dem Charakter des Helden gemäß erscheint. Wenn Tell gewollt, hätte er, anstatt den zweiten und letzten Pfeil aus dem Köcher zu ziehen und für den äußersten Fall zu sich zu stecken, ja sofort den Bogen auf seinen Quäler richten können, dessen Herz er gewiß eben so wenig wie den Apfel auf des Knaben Haupt verfehlt haben würde. Dennoch thut er es nicht. Er ringt sich zu der ungeheuren Fassung, die der Schuß verlangt, durch. Mit ihr reift aber in ihm auch der feste Entschluß der Ermordung Geßlers. Daß der Entschluß sich als fest und unverrückbar bewähre, dazu läßt der Dichter zwischen seinem Entstehen und seiner Ausführung Zeit vergehen — aber die erste Gelegenheit zur That läßt er seinen Helden auch mit der Sicherheit und Entschlossenheit seiner Mannesnatur sofort ergreifen. Der Monolog entfaltet nur, was chaotisch in der Seele des Verfolgten ringt und arbeitet, umständlicher vielleicht als nöthig wäre, in rednerischen Wendungen, die der Natur Tells nicht immer entsprechen („In gährend Drachengift ꝛc.") aber principiell in vollkommen berechtigter Weise. Ein Realist vom reinsten Wasser hätte seinen Tell vielleicht gar Nichts als „Mum!" und „Hum!" sagen und ihn im Uebrigen still im Busche warten lassen — der wirkliche Dichter aber waltet seines Amtes und leiht dem verschlossenen Empfinden seines Geschöpfes Worte, und ich möchte wohl sehen, welch' ein Kunstwerk nach rein realistischestem Recept zu Stande käme. Steht etwa Othello, wenn er von dem königlichen Panier und Prunk des Krieges seinen wortreichen, tieferschütternden Abschied nimmt, steht etwa

Macbeth, wenn er seinem Weibe Banquos Ermordung geheimnißvoll ankündigt, auf „realistischerem" Boden? „Idealistischere", künstlerischere, schönere Meisterstücke der dramatischen Rede giebt es gar nicht, und doch entfernen sie sich weit von der ordinären Wirklichkeit. Tells Monolog kommt ihnen nicht gleich, aber nicht um der Hauptsache, sondern um einiger mißglückter Einzelheiten willen, in denen sich der sprachliche Ausdruck mit der Empfindung des Redenden nicht deckt — nicht mit dem, was er in Wirklichkeit gesagt haben würde; denn darauf kommt es künstlerisch gar nicht an. Es scheint darum nur so, als wäre Tell während des Monologs ein Anderer als vorher. Ja, wenn er einem Dritten denselben vordeclamirte, dann wäre er ein grober Fehler — was er aber für sich spricht, ist Nichts als sein in die Worte des Dichters umgesetztes stummes Gefühl. Nicht Tell legt sich im Monolog die Gründe seiner That zurecht — die war in einem Nu begründet und beschlossen — Schiller ist es, der diesem unvermeidlichen Beschluß und seinen für den Helden unantastbaren Gründen Ausdruck giebt. Was zu tadeln bleibt, ist darum einzig der Umstand, daß die Anschauungsweise, in der dies geschieht, dem Wesen Tells nicht immer angepaßt ist. Der Monolog ist die subjectivste Partie des ganzen Werkes.

So wenig ich der unbedingten Verwerfung des Meuchelmordes in diesem Falle beistimmen kann (was blieb anders übrig? schlägt man nicht auch den Meuchler nieder, der sich anschickt, einen ganzen Bau mit zahllosen Menschenleben in die Luft zu sprengen?) so wenig kann ich mich der fast allgemeinen Verurtheilung der Parricidascenen anschließen, die Schiller ebenso zur dramatischen wie zur sittlichen Contrastirung Tells mit dem leidenschaftlichen Königsmörder in das Stück einfügte. Wenigstens theile ich die Gründe der Kritik nicht. Daß Tell von nothwendigeren Motiven als der wilde Johann von Schwaben geleitet wurde, der einen dreifach schweren Mord auf sein Gewissen geladen, ist doch klar genug, und es spricht nur für die Naivetät und Gesundheit seiner Natur, daß er sich nicht im Mindesten verschuldet fühlt, während er seinen unheimlichen Gast mit Grauen anhört und verurtheilt. Befremdlicher erscheint mir der über-

legene Patriarchenton, welchen Tell in der an und für sich so wunderschönen Beschreibung des Weges zur Romfahrt dem Parricida gegenüber anschlägt, und der mir doch mit der Bescheidenheit seines Wesens nicht im Einklang zu stehen scheint.

Alles Andere in Tells Charakter und den Scenen, in deren Mitte er steht, ist aber von der köstlichsten Harmonie. Auch in der leidenschaftlichsten Erregung wirkt er in der schlichten Einfachheit seines Empfindens mehr rührend, als erhebend. In dem behaglichen Kreis seiner kleinen Familie berichtet er von seinem Zusammentreffen mit dem Vogt, und — die ungeheuer dramatische Situation (der wehrlose Gewaltherr dem bewaffneten Unterdrückten auf schmalem Felsgrat gegenüberstehend!) geht seinem treuherzigen Gemüth gar nicht auf! Ebenso weicht er in der Erzählung der stürmischen Fahrt auf dem Herrenschiff, die zu der schwungvollsten und malerischesten Diction hätte verführen können, nicht haarbreit aus den Grenzen seines Charakters.

„So ward ich meiner Bande los und stand
Am Steuerruder und fuhr redlich hin;
Doch schielt' ich seitwärts, wo mein Schießzeug lag
Und an dem Ufer merkt' ich scharf umher,
Wo sich ein Vortheil aufthät zum Entspringen.
Und wie ich eines Felsenriffs gewahre,
Das abgeplattet vorsprang in den See,
Schrie ich den Knechten, handlich zuzugehen,
Bis daß wir vor die Felsenplatte kämen,
Dort, rief ich, sei das Aergste überstanden —
Und als wir sie frischrudernd bald erreicht,
Fleh' ich die Gnade Gottes an und drücke
Mit allen Leibeskräften angespannt,
Den hintern Gransen an die Felswand hin.
Jetzt schnell mein Schießzeug fassend schwing' ich selbst
Hochspringend auf die Platte mich hinauf,
Und mit gewalt'gem Fußstoß hinter mich
Schleud'r' ich das Schifflein in den Schlund der Wasser —
Dort mag's, wie Gott will, auf den Wellen treiben!
So bin ich hier, gerettet aus des Sturmes
Gewalt und aus der schlimmeren der Menschen."

So hoch die Wogen seiner Seele gehen — seine Bewegung bleibt immer die des festen, kernigen, sich selbst nicht kennenden, aber

unbewußt stets das Richtige treffenden Mannes. Die Krone der Tell-Handlung ist der Apfelschuß. Der naivste Held erzielt hier den pathetischesten Eindruck. Die lauernde Bosheit Geßlers macht seine Arglosigkeit nur noch erschütternder. Auch in technischer Beziehung ist die Scene ein Meisterwerk. Schiller, der in seinen Balladen mit dem nur ihm eigenen Kunstgriff arbeitet, zwei Handlungen nebeneinander herlaufen zu lassen, bei der minder bedeutenden zu verweilen, um uns dann plötzlich das Ende der zweiten, inzwischen weitergeführten blitzartig zu beleuchten („Gang nach dem Eisenhammer", „Hero und Leander", „Kraniche" u. a.), wendet dies eigenthümlichste Mittel hier auch im Drama an. Unsere Augen von den Vorbereitungen des Schusses ablenkend, mit denen uns ein weniger aristokratischer Dichter sicherlich in qualvoller Ausführlichkeit bis zum Abdrücken des Pfeiles beschäftigt hätte, wendet er unsere Aufmerksamkeit auf den mittlerweile zwischen Rudenz und Geßler ausgebrochenen Zwist, so daß wir erst durch Stauffachers Ruf „Der Apfel ist gefallen!" zu unserer eigenen Ueberraschung auf die Haupthandlung zurückgeführt werden. Als geschickter Regisseur entzieht der Dichter uns damit auch den Einblick in die kleinen theatralischen Hülfsmittel (das Herabschleudern des Apfels von dem Kopf des Kindes, den bereitliegenden zweiten, bereits durchbohrten Apfel u. a.), die der Schuß erfordert.

Neben der Tellhandlung steht als die dramatisch nächsthervorragende die des Melchthal, obgleich sie sich nur auf eine einzige Scene und die Erzählung von dem Rütlibunde beschränkt. Für den Ausgang ist sie von keiner selbstständigen Bedeutung. Ihre hinreißende Macht liegt in dem Pathos der Rede. Es ist der Schmerz des Jünglings und das sentimentale Empfinden im Gegensatz zu dem in eine ähnliche Krise gerathenden Gefühl des naiv empfindenden Mannes. Die Nachricht von dem Tode der Familie Macduffs ist auf die Scene nicht ganz ohne Einfluß geblieben. Wie im „Macbeth" die Fragen „Meine Kinder auch?" — „Auch mein Weib getödtet?" — „Was, meine zarten kleinen Engel alle?" — „Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff?" — wieder und wiederkehren, so jammert Melchthal „In die Augen,

ſagt ihr?“ — „In die Augen, redet!“ — „Blind, alſo wirklich blind und ganz geblendet,“ und Macduffs Worte „Und ich muß fern ſein! Auch mein Weib getödtet?“ und:

„Um deinetwillen wurden ſie erſchlagen!
Nichtswürdiger, für deine Miſſethat,
Nicht für die ihre büßten ihre Seelen,“

wiederholen ſich deutlich in Melchthals Worten:

„Und ich muß ferne ſein! — In ſeine beiden Augen?“
. . . . . .
„Um meiner Schuld, um meines Frevels willen!“

Daß bei Schiller der Schmerz wortreicher iſt, liegt weniger in einer Weſensverſchiedenheit der beiden Dichter als in den Jahren, der größeren Jugend des Melchthal. Trotzdem pulſirt in jedem Worte die echteſte Leidenſchaft. Selbſt der ſchönen Stelle über das Licht des Auges iſt die pſychologiſche Berechtigung nicht abzuſprechen, wenn man ſie als den Rückſchlag nach der erſten furchtbaren Wirkung der Stauffacherſchen Botſchaft auffaßt, als ein ganz verlorenes, faſt traumhaftes Einkehren in die Vorſtellung von dem Glück des Sehens. Jeder Verluſt weckt naturgemäß die Vorſtellung des Verlorenen doppelt ſtark und innig. Der Schmerz liebt es in allen Vorzügen des Verlorenen zu ſchwelgen, um hernach deſto wilder ausbrechen zu können. Es muß zugegeben werden, daß die Stelle kürzer hätte gefaßt werden können, daß ſie allzu lyriſch gefärbt iſt und daß die „edle Himmelsgabe“ etwas predigthaft klingt, von ihrer ſtofflichen Wahrheit würde man ſich aber auch von der Bühne herab leicht überzeugen können, wenn die Melchthal-Darſteller es unterlaſſen wollten, ſie effectvoll in das Publikum hinein zu declamiren. Treibt doch leider auch die eitle Schönrednerei dicht neben der oben gekennzeichneten Converſationsmanier auf dem Theater noch immer ihr Unweſen! So wenig die Bauern des „Wilhelm Tell“ nach dem Kuhſtall und dem Chaos der Sennhütte duften, ſo wenig ſind ſie nach Art unſerer Theaterfigurinen aufgeputzte ſeelenloſe Automaten, die mit einem Ausdruck Seydelmanns das „Maul voll ſchöner Worte“ haben. Auch für die Charakteriſtik des Melchthal hat Schiller genug gethan. Seine „raſche Ju-

gend" vermag doch schon so weit Erziehung an sich selbst zu üben, daß er es wagen darf sich verkleidet in die Burg des Landenbergers zu schleichen, ohne ihn zu erschlagen. Als er den blinden Vater sieht, weint er nicht — „in tiefer Brust, wie einen theuren Schatz" verschließt er die „Wuth des heißen Schmerzens" und denkt nur „auf Thaten". So besiegt auch er, wie Tell, den Affect, und bildet sich unter seinem Unglück zum Manne. Auch kleine, genrehafte Züge fehlen ihm nicht. Auf dem Roßberg unterhält er ein zärtliches Verhältniß; dem Rudenz weigert er in begreiflichem Mißtrauen die Hand, und als er sie ihm endlich doch reicht, zeigt er den liebenswürdigsten Bauernstolz, der erst der Feuerprobe bei der Errettung der Bruneckerin vollständig weicht. Alle diese Züge zusammengenommen sollten unsere jugendlichen Liebhaber wohl dazu führen dürfen, die Rolle nach ihrem charakteristischen Gehalt zu prüfen und auszuarbeiten und sie auch in Tracht und Maske im Sinne des Dichters zu verkörpern.

Die dritte der Einzelhandlungen, die des Rudenz und der Seinen, ist die Achillesferse des Stückes. Der junge Freiherr beginnt mit der Darlegung seiner junkerhaften Ideen ganz tüchtig; kaum hat ihn aber Bertha darüber aufgeklärt, daß sie „auf der Seite des Verraths" nicht zu suchen sei, da verliert er alles und jedes psychologische Interesse. Er hat das Unglück, den Schein, als gelte seine Umwandlung dem Lande, auch nicht einige Minuten aufrecht erhalten zu können: der Egoist blickt überall hervor, offenbar, ohne daß Schiller es gewollt oder sich dieser Schwäche bewußt geworden wäre. Besonders empfindlich berührt der Widerspruch seiner großen Worte mit dem wirklichen Sachverhalt in der Scene nach Attinghausens Tode. Man verwundert sich schon baß über den edlen Patrioten — da heißt es plötzlich „Verschwunden ist meine Bertha!", und nun wissen wir wieder, wie wir dran sind. Ohne seinen Vortheil vermag er Nichts zu denken und zu unternehmen. Auch der edler angelegten Geliebten dieses zweifelhaften Politikers fehlt es an Fleisch und Blut. Desto großartiger wirkt der, dramatisch überflüssige, aber in dem Ring der Mächte, die der Schweiz ihre Freiheit zurückgeben, als Vertreter des Bauernadels unentbehrliche Attinghausen, der würdigste Prophet der

schönsten und heiligsten Offenbarungen über Freiheit und Vaterland, die je ein Poet aus dem Mund seiner Geschöpfe verkündet hat.

Was von Handlungen übrig bleibt, ist nur dazu da, in den großen Strom der allgemeinen Bewegung einzumünden. Wie die Baumgartenscene so bleibt auch der in der Unterhaltung der Gatten angedeutete Vorfall zwischen Stauffacher und seinem Landvogt unentwickelt. Unwichtig ist darum aber dieser prachtvolle Dialog nicht. Er liefert nur einen neuen Beweis dafür, daß es nur der affectlosen, innerlich ausgereiften That beschieden ist, die Gewaltherrschaft zu brechen. Nur in einem solchen Heim, in so gesinnten Seelen kann der fruchtbringende Gedanke des Bundes gehegt werden. Wie die Frau, das Muster ihres Geschlechts, die Klugheit und Besonnenheit selbst, sich mit vollkommener Ruhe im Fall des Krieges längst auf das Aeußerste vorbereitet hat,

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei,"

so ist Stauffacher das edelste Bild der Männlichkeit und der berufenste Führer der Opposition. Sehr fein ist er vom Tell unterschieden. Er ist der Mann des Rathes, der Rede und der Ueberlegung, ein Volksmann im edelsten Sinne. Ihm fehlt jene dumpfe und fast geniale Sicherheit des Thuns, wie sie dem biedern Waidgesellen aus Bürglen eigen ist; die Behaglichkeit seines Daseins hat ihm einen leisen Anhauch von Phlegma gegeben; bei den Worten seines Weibes schrickt er zusammen — als ihm aber die Möglichkeit der That klar wird, verfolgt er den zum Ziele führenden Weg auch mit Stetigkeit. Mit Rednergeschick schürt er das Feuer in Melchthals Brust, aber mit Ansehn wehrt er jedem zügellosen Ausbruch des Rachgefühls. In seinem Munde wird die besonnene, wohlüberlegte That zum Princip erhoben.

„Bezähme Jeder die gerechte Wuth
Und spare für das Ganze seine Rache,
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache."

Damit verleiht er dem Gedanken des Dramas den besten Ausdruck. Ueber der ganzen Verschwörung waltet eine hohe sittliche

Würde, klar und feierlich, wie die helle Nacht, in der die Männer tagen: „der See liegt ruhig da als wie ein ebner Spiegel“ und der Bogen des Friedens, ein Mondregenbogen, spannt sich verheißungsvoll vom Himmel zur Erde. Die Scene ist über alle Beschreibung machtvoll, neben dem Reichstag des „Demetrius“ und dem Bankett der „Piccolomini“ die imposanteste Massenscene Schillers. Das sind nicht einige beliebige Schweizer aus Schwyz, Uri und Unterwalden, das ist das ganze Volk. Und daneben welch' ein Reichthum von Charakterköpfen, welch' eine Fülle kleiner, realistischer Motive. Wie grundverschieden sind alle diese von einem Gefühl beherrschten Männer wieder unter sich: dieser Walther Fürst, Winkelried, Meier von Sarnen.

Das Arrangement dieser Scene kann auf der Bühne leider viel an ihr verderben. Zwar einer gewissen Wirkung wird sie stets schon um der großen Ansprache des Stauffacher willen sicher sein, ihr äußeres Bild muß aber, weil es lange ohne Veränderung bleibt, besonders sorgfältig herausgearbeitet werden. Es versteht sich, daß Reding als der Ammann nicht dicht vor den Lampen stehen darf. Er hat den Ring zu überblicken, ihm gebührt ein erhöhter Standpunkt, etwa in der Mitte des Kreises; von dort aus dominirt er wirklich und zugleich giebt seine Stellung auf einer Felserhöhung („er steht auf sein Schlachtschwert gestützt“) ein malerisches Bild, während er ganz vorne während der großen Rede des Stauffacher ein unbequemer Stehimwege wäre. Auch die übrigen Eidgenossen vertheilen sich wirkungsvoller, wenn sie anstatt auf ebner Erde sich auf rings gelagerten Felsblöcken stehend gruppiren; so verdecken sie sich einander nicht, es können schöne Linien in den Ring gebracht werden, und die Einzelnen haben, dem Publikum sichtbarer, Gelegenheit und Pflicht zu spielen. Und noch ein Anderes, womit, wie ich aus eigner Anschauung weiß, die Meininger einen seltenen Effect hervorriefen: nach der gewaltigen Ansprache des Stauffacher, die mit dem einstimmigen: „Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder“ schließt, hat der Dichter dem Pfarrer eine kleine Episode gegeben. Sie scheint nur eine unerquickliche Unterbrechung zu sein. Er räth zur Trennung vom Reich, zum Anschluß an Oesterreich, offenbar nur

der Form halber, um die Herzen zu versuchen, und als Mann des Friedens, aber die erhitzten Gemüther verstehen ihn falsch und nun erhebt sich in der kleinen Versammlung ein furchtbar anschwellender Wirbelwind, der mit dem Gesetz schließt:

„Wer von Ergebung spricht an Oestreich,
Soll rechtlos sein und aller Ehren baar,
Kein Landmann nehm' ihn auf an seinem Feuer."

Da stimmt der Alte voll ein: „Jetzt seid ihr frei, ihr seid's durch dies Gesetz" — und während weiter gehandelt wird, gehen einige der Männer auf den Greis zu, ihm die Hand zu drücken, als wollten sie sagen: wie konnten wir dich einen Augenblick verkennen! Es war diese Rückkehr der Ruhe nach der heftigen Erregung von unbeschreiblicher Wirkung, deren Stichhaltigkeit jede Bühne an sich erproben sollte. Mit dem Schluß der Scene hat man an verschiedenen Theatern eine Aenderung vorzunehmen beliebt, dadurch, daß man den Eidschwur an das Ende setzt. Diese Maßregel ist zwar nicht so ganz verwerflich, wenn man berücksichtigt, daß sich der von Schiller gewollte „prachtvolle Schwung des Orchesters" in der Composition Bernhard Anselm von Webers sehr flau ausnimmt und daß ohne jede musikalische Illustration das Ganze zu sehr im Sande verläuft. Anderseits ist aber die Ruhe, in der die Landleute sich entfernen, so charakteristisch und im Sinne der Dichtung, daß man bestrebt sein sollte, dem Original zu folgen. Auch thut, so lange der „Tell" keine würdigere musikalische Begleitung erhält, vielleicht der Presto-Schlußsatz der Egmont-Ouvertüre für den Rütlibund gute Dienste.

So klar das Bild der Schweizer Männer, so vielfacher Deutung fähig ist das des Geßler. Mag man ihn nun aber jung oder alt spielen, einen Bramarbas oder einen frechen Junker aus ihm machen — auf alle Fälle ist es falsch, in dem Befehl zum Apfelschuß nur die Eingebung einer augenblicklichen frivolen Laune zu erblicken. Mir sind schon Landvögte dieses Schlages vorgekommen, die bei den mit eingedrückten Augen fast burschikos gesprochenen Worten „Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß" ein coquettes Schnurrbärtchen hin und her drehten. Die gefahrvolle Begegnung mit dem Tell, „den er kurz zuvor um kleiner

Urſach' willen ſchwer gebüßt," ſteht lebhaft vor Geßlers Seele. Jedes ſeiner Worte verkündet den feſt gewurzelten Plan der Vergeltung dafür, daß der einfache, friedfertige Mann „ihn ſchwach geſeh'n". Langſam und ſicher bereitet er ſich ſein Werk. „Iſt das dein Knabe, Tell?" — „Haſt du der Kinder mehr?" — „Und welcher iſt's, den du am Meiſten liebſt?" — So wenig kommt ihm der Gedanke an die Möglichkeit, daß man ſeine Worte ſcherzhaft nehmen könne, daß er den Zweifel mit dem brutalen „Wer ſagt euch, daß ich ſcherze?" einſchüchtert. Er iſt der Mann des zähen, rückſichtsloſen Wollens, ganz zum Widerpart des Schweizervolks geſchaffen. „Den ſtarren Sinn" will er mit gleicher Starrheit brechen. Er verfährt planvoll mit ſeiner Unterdrückung, ihn beſtimmen politiſche Gründe, und er tritt für ſeine „Sache" mit mittelalterlicher Grauſamkeit ein. Er wäre ſchwerlich der Mann, der wie Wolfenſchießen einer ſinnlichen Wallung zu Liebe die Schranken, die ihn von dem Volke trennen, öffnete — er ſteht ihm fremd und regungslos gegenüber. Noch hat er weitreichende Pläne. „Ich will" — iſt ſein letztes Wort. Dieſe Linien ſind nicht zu verwiſchen, wenn ſie auch zu abweichenden Bildern verarbeitet werden können. Geßler kann ein kaiſerlicher Heißſporn oder eine Albanatur ſein, man kann ihm Züge von Richard dem Dritten oder von Bolingbroke-Heinrich dem Vierten leihen, aber weder das Verſteckte und Planvolle, noch das Gewaltthätige in ihm darf unbetont bleiben. Leicht kann man ſich ſein Weſen mit einigen Ingredenzien aus dem Weſen des Baſtards in Shakeſpeares „Viel Lärm um Nichts" verſetzt denken: eine freudloſe, gallige, rachſüchtige Natur, dabei hochfahrend und heftig, ein Mann, dem als dem jüngeren Sohn das Schickſal einen erſten Herrſcherplatz verſagt hat und der nun auf dem Proconſulspoſten, wie alle, die nicht in ihrem, ſondern in fremdem Namen gebieten, die Principien der Regierung übertreibt und eine nur um ſo unerbittlichere Härte zur Schau trägt. Eigentliche Ritterlichkeit und Hoheit fehlen ihm. Er zittert, als er Tells auf dem Felsweg anſichtig wird, und trägt kein Bedenken, den ſchmählich behandelten und betrogenen Mann um Rettung aus der Gefahr des Sturmes anzugehen. Schiller hat ihm nur wenig Worte

gegeben, aber er führt ihn durch Tells Erzählung und in den beiden Scenen, in denen er auftritt, durch die Erregung der Spannung bedeutend ein. Besonders in der hohlen Gasse. Die Beschäftigung des Landvogts durch die wilden Anklagen der Armgart ist eine ähnliche Ablenkung wie die oben erwähnte im dritten Act vor dem Apfelschuß — hier gilt es das Abdrücken des Mordgeschosses zu verbergen.

Bekanntlich schreibt Schiller vor, daß Geßler und Rudolf der Harras zu Pferd erscheinen. Nun ist es immer mißlich, mit Thieren auf der Bühne zu operiren, da sie durch ihre Capriolen in der Regel nur stören. Sie wecken uns, wie es das Walkürenroß Grane genugsam bewiesen, aus dem künstlerischen Traum und setzen uns auf den platten Boden vor die gesetz- und schönheitslose, rohe Wirklichkeit. Sie wirken, so herrliche Geschöpfe es sein mögen, in der Kunstwelt zu stofflich, durch den Gedanken, daß durch sie irgend etwas mißglücken könnte, peinlich, und sich einem künstlerischen Ensemble verständnißvoll unterzuordnen vermögen sie nun einmal nicht. Die Armgartscene ist aber die einzige, in der ich die Pferde, mit denen besonders in der Opernpraxis neuerdings wieder der albernste Unfug getrieben zu werden pflegt, doch nicht entbehren möchte. Denn hier *sollen* wir, wie auch Lindau gelegentlich ausgeführt hat, ängstlich werden. Die Umwandlung der Worte „Oder mein Roß geht über dich hinweg" in „Oder mein Fuß geht über dich hinweg" ist matt und unglaubwürdig. Wir müssen eben vor etwas Unerhörtes geführt werden. Das Elend des armen Weibes, das sich mit den unmündigen Kindern vor die Hufe wirft, die sie zerstampfen können, verliert von seiner jammervollen Größe, wenn ihm diese Steigerung genommen wird.

Interessant ist die kleine Notiz in Schillers aus dem März des Jahres 1804 datirten Briefe an eine Freundin, daß der Flurschütz Stüssi die Rolle des Clown in den altenglischen Trauerspielen vertrete. Diese Komik ist aber eine höchst discrete, von Schiller nur angedeutete und leicht zu übersehende. Sie besteht in der freundlich-aufdringlichen Geschwätzigkeit des Mannes, der vom Hundertsten in's Tausendste kommt und dabei gar nicht

merkt, daß Tell seine Unterhaltung innerlich verwünscht. Auf das stimmungsvolle Ende des Actes legt Schiller in demselben Briefe ein großes Gewicht. Der monotone Sang der Brüder über der Leiche des eben noch so herrschgewaltigen Vogts wirkt nicht etwa wie eine gewöhnliche und wohlfeile Versöhnung, sondern wie eine stark realistische, grelle Dissonanz, wie sie dem Leben Geßlers taugt. Schiller wollte ursprünglich noch mehr. „Mir thut es nur leid," schreibt er, „daß sich die Brüderschaft blos so im Halbkreis hinstellen muß und nicht auch den Entseelten auf die Schultern nehmen und forttragen kann. In meinem Plan lag auch dieses. Allein die plumpe Ungeschicklichkeit unserer Statisten trat mir vor die Augen, die nur zu leicht Lachen erregen konnte." Das sollte nichts Andres als eine Variante des Hamletschen Wortes „Der große Caesar, todt und Staub geworden" sein, des Gedankens der Hinfälligkeit aller irdischen Existenz. Die Hochzeitsmusik und die über dem Sterbenden auf's Neue erschallenden Flüche der Armgart bestätigen diese Auffassung nur.

Glänzend contrastirt gegen diesen dann der Schluß des fünften Actes: das bunteste lebensvollste Bild und die Feier der starken und sittlichen Mächte, die allein im Stande sind, die menschlichen und staatlichen Bande vor der Auflösung zu bewahren, die selbst eine Revolution an ihre Zügel legen und dem Volke eine Macht verschaffen, die mehr bedeutet als leibliche Kraft, Waffengewalt oder eine schlaue Diplomatie:

„Denn bill'ge Furcht erwecket sich ein Volk,
Das mit dem Schwerte in der Faust sich mäßigt."

Es ist das Thema der ganzen Dichtung: die sittliche Bändigung der Kraft.

Demetrius.

Mit der Eröffnung einer großartigen Perspective endete Schiller. Sein „Demetrius“ war, nach dem was dem Dichter auszuführen vergönnt war und was die Gunst des Schicksals uns rettete, ein neuer Schritt zum Höchsten. Dem Stoff, der dem Bereich des Fiesco und Wallenstein angehört, fehlt der Reiz des Rührenden, der uns im „Tell“ ergreift, aber die kraftvolle Verdichtung des geläuterten Stils, die Verschmelzung des Modernen mit dem Antiken erscheint hier noch reiner und gleichmäßiger, das Pathos objectiver, ohne lyrische Willkürlichkeiten, aus dem Charakter der Personen entwickelt und doch immer in der individuellen Sphäre des Schillerschen Kunstgenius sich bewegend. In rastloser Arbeit trug er die Materialien zusammen, die er zum Ausbau, zur Ausschmückung, zur Färbung des monumentalen Werkes benutzen wollte. Im engen Anschluß an gegebene Theaterverhältnisse, die er kannte (die Schauspielkräfte in Weimar und Berlin), erwog er das von ihm aufzubietende Personal hin und wieder (man vergleiche die unabläßigen Entwürfe der Rollenbesetzung in der Goedeke'schen Schiller-Ausgabe), aber die praktischen Rücksichten knechteten ihn nicht; es war die Kunst der Beschränkung auf das Mögliche, das zu Verwirklichende, diese eigentliche Kunst des Meisters, die er übte — nirgend aber zeigt sich auch nur die leiseste Spur der Abhängigkeit von einer gewöhnlichen Bühnenschablone, in schönster individuellster Freiheit blühen seine Gestalten auf. Unabläßig wälzt er auch die Möglichkeiten der Stoffbehandlung hin und her. Hundert Fragen

bringt er zu Papier, die ihm die gewissenhafteste Sorglichkeit in der Beachtung auch der kleinsten Dinge nahe legt, und der Einblick in diese Aufzeichnungen gewährt die lohnendsten Aufschlüsse über das, was der dichterischen Inspiration als technische Arbeit voraufgeht. Bei dem Fleiß seiner Motivirung drohte zugleich die Handlung übermäßig anzuschwellen. Schon waren die Scenen am Hofe des Woiwoden von Sendomir, die Ermordung des Palatins, des Freiers der Marina (im Fragment des „Castellans von Lemberg"), Dmitris Gefangennahme, seine Erkennung als Iwans Sohn entworfen und zum großen Theil ausgeführt — Schiller entfernte sie unbarmherzig wieder und begann dafür mit den Scenen in Krakau. Da kamen ihm neue Bedenken: „Demetrius' Katastrophe interessirt weniger, wenn er nicht vorher im Privatstand gesehen worden," schreibt er nieder . . . „Ist dieser Auftritt (der Reichstag) überhaupt der erste des ganzen Stückes, so muß Demetrius vor dem Reichstag die ganze Sache ab ovo exponiren und Zeugen seiner Aussagen stellen." Er unternahm diese enorm schwierige Aufgabe und mit einer der pracht- und stilvollsten Massenscenen beginnt nun das Drama. Dahin mußte sich der Plan ausgähren, so lag es in Schillers ins Weite gehender Natur. Anstatt in dem engen Kreise des Sendomirhofes, zwischen Gefängnißmauern, sehen wir den Helden sofort auf historischem Feld, mitten in einer großartigen Haupt- und Staatsaction — damit wird der Blick frei; es ist, als paßten die auf diese Weise gleich von vornherein weit eröffneten Dimensionen zu der Vorstellung, die man sich von dem riesigen Russenreich und damit von der Person dessen, der es beherrscht, macht, ganz anders, als bereiteten sie die Stimmung für das Kommende weit besser vor, als die kleinen Vorgänge im Hause des Mnischek. Wer das deutlicher empfinden will, braucht nur den Hebbelschen „Demetrius" zu lesen. Hebbel, der nicht die Absicht hatte, da fortzufahren wo Schiller aufgehört, sondern der in seinem vielfach bedeutenden Drama ein Selbstständiges gab, beginnt so, wie Schiller anfänglich wollte — und die Folge ist, daß die Intrigue eng und kleinlich wirkt und wir um den Eindruck einer historischen Bewegung völlig betrogen werden.

Aus dem ziemlich gewöhnlichen Prätendentenstoff (im „Warbeck“ beschäftigte ihn ein gleicher), den ihm die Geschichte gab, bildete Schiller einen der dramatischesten und tragischesten Körper. Er fand den Betrüger, die Czarewna, seine vermeintliche Mutter, die Polin Marina und den Usurpator Godunow, den Haß der Russen und Polen und den allgemeinen Volksglauben, der dem Mönch Grischka Otrepiew, eben dem Pseudo-Demetrius willig entgegen kam. Bedeutung erhielt aber der reiche und breite Stoff erst durch die seelische Vertiefung der Conflicte. Schiller ließ den Prätendenten an sein Recht *glauben* und bekleidete ihn mit dem Reiz begeisterter Jugend und der ganzen Pracht des Ritterlichen, ja Königlichen. Er lieh ihm Glück und die Fähigkeit, es rein zu genießen, bis er durch die frei erfundene Figur des eigentlichen geheimen Regisseurs des Betruges erfährt, daß er getäuscht und wider Willen zum Verbrecher geworden ist. Der dadurch hervorgerufene Umschwung, das Beharren Dmitris auf seinem angemaßten Platze, die Verhärtung seines Charakters bilden eins der bedeutendsten Probleme der Dramatik. Ganz ebenso einzig und mächtig ist der Proceß in der Seele der Marfa. Demetrius *glaubt*, und als er seinen Irrthum einsieht, *will* er sein Unrecht; Marfa *will* glauben, aber als sie sich der Entscheidung nähert, als ihr der gegenübertreten soll, der sich ihren Sohn nennt, folgt der gewaltigen Anspannung des Glauben*wollens* naturgemäß der Rückschlag des Zweifels und der Muthlosigkeit. Die aus dem Verhältniß der Beiden zu einander und zu der Rechtsfrage entspringenden Verwicklungen sind ganz großartig. Godunows unbestreitbare Verdienste um das Reich, Marinas Hohn und Kälte müssen sich dem Helden als neue Widersacher in den Weg stellen: die *Herrschertugenden* seines *Feindes* und die innere Feindschaft derer, die ihn groß gemacht hat. Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß Schiller sich der schweren Last, die er sich auferlegt, vollkommen gewachsen gezeigt haben würde. Die vorhandene große Scene der Czarin mit dem Erzbischof und der sich anschließende Monolog, die letzte Arbeit des Dichters, erfüllen auch die höchsten Erwartungen. Hier war eine der schwierigsten Wendungen zu vollziehen, und wie fein ist sie ausgeführt! Nicht ein einziger

Mittelton fehlt, bis sich die Niedergebeugte endlich in ihrer ganzen Höhe aufrichten und mit dem vermessenen Worte endigen kann:

„Doch wär' er auch nicht meines Herzens Sohn,
Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.
Ich nehm' ihn an und auf an Kindes Statt,
Den mir der Himmel rächend hat geboren."

Es ist überhaupt irrig, Schiller Hast und Dürftigkeit in der Motivirung vorzuwerfen: jede Willensumkehr findet gerade in ihm einen sorgfältigen Beobachter und er motivirt (hierin im Gegensatz zu Shakespeare) eher zu viel als zu wenig. Die unausgeführt gebliebenen Scenen des Demetrius mit dem Anstifter der Intrigue, mit der Mutter sind aber eher leichter denn schwerer zu lösen, als die der Marfa und des Hiob, und nach den Skizzen durften wir von ihnen etwas gleich Großes erwarten wie es dieser meisterhafte Auftritt bietet.

Nur das eine Bedenken ist nicht zu unterdrücken, ob die Handlung nicht trotz der Einschränkung, die Schiller schon geübt, noch immer zu weit ausgedehnt worden wäre. „Um einen gewissen menschlichen Kreis zu vollenden," wie Schiller sich in den Vorbereitungen zum Wallenstein bei Gelegenheit der Liebesscenen ausdrückt, fügt er auch hier der Handlung Axinia und Romanow, Lodoiska und Casimir und sogar eine nicht unbedenkliche, den Glauben nicht weckende Vision à la Egmont ein. Ob nicht diese letzte ganz gefallen und das Uebrige auf geringe Spuren reducirt sein würde? Als Episoden sind ja Lodoiska und Casimir vortrefflich; größere Bedeutung hat Schiller ihnen auch wohl, wie es in seinem ersten Plane allerdings lag, später kaum geben wollen. Auch wäre Axinia vielleicht vor der prachtvoll angelegten Marina zurückgetreten. Aus dem Gebiet der Vermuthungen kommt man damit freilich nicht hinaus: aber gerade die uns bewahrten Aufzeichnungen des Dichters lassen darauf schließen, daß er sich bei der Vollendung des Werkes möglichst knapp gefaßt haben würde. Zersplitterungen der Handlung liegen nicht in seiner Art, und wenn der „Tell" sie gleichwohl aufweist, so hat das seinen Grund in dem eigenartigen epischen Stoff und dem Umstand, daß nicht ein Einziger, sondern das ganze Volk der

Schweizer der Held der Dichtung ist. Das ist im „Demetrius“ anders. Auch die Handlung der „Jungfrau von Orleans“ hat keine wirklichen Seitenläufer. Die größere Mannichfaltigkeit des Scenenwechsels hat mit der inneren Einheit der Handlung dabei Nichts zu thun. Diese ist gewahrt und würde es auch vermuthlich im „Demetrius“ sein, wenn auch bei diesem gleichfalls eine größere scenische Freiheit, wie Schiller sie für das historische Drama glaubte in Anspruch nehmen zu dürfen, unvermeidlich gewesen wäre.

Der Gedanke einer Fortsetzung des Torso drängte sich bald nach Schillers Tode den Nachlebenden auf. Der erste, der ihn faßte, war kein Geringerer als Goethe. Mit der edelsten Begeisterung hegte er den Entschluß, mit dieser gemeinsamen Arbeit dem hingeschiedenen Freunde eine herrliche Todtenfeier zu veranstalten. Er erzählt uns von Hindernissen, die sich der Ausführung entgegensetzten, die mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen gewesen wären, die er aber „durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte“. Endlich gab er den Plan auf. Es ist ergreifend Goethe klagen zu hören: „Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen.“ Von so eigenartigem Reiz das Gelingen des Gedankens nun auch gewesen wäre, so ist sein Scheitern doch aus künstlerischen Gründen nicht zu beklagen. Goethes Genius war dem eigentlich Tragischen abgewandt und der Beherrschung eines so großen Stoffes und der Massen, die er in Bewegung setzte, nicht fähig. Ein Goethe-Schillerscher Demetrius hätte nur ein zwiespältiges Wesen werden können.

Viel eher hätte ein minder großer Geist, der aber dem Schillers verwandt gewesen wäre, die Fortsetzung unternehmen

dürfen. Ein solcher mußte freilich von vornherein Willens sein, auf die Erreichung der Höhe des Meisters zu verzichten und bei der unausbleiblichen Vergleichung den Kürzeren zu ziehen. Von dieser bescheidenen Einsicht geleitet veröffentlichte Franz von Maltitz 1817 bei Marx in Karlsruhe eine Fortsetzung des „Demetrius". Er hat sich der Mühe mit großer Liebe unterzogen, aber er lag so sehr in den Fesseln des Dichters, daß er sogar einem bloßen Schreibfehler, den Schiller einmal begangen, irrthümlich folgte und den Woiwoden von Sendomir statt Mnischek beharrlich „Meischek" nannte. Theatralische Rücksichten ließ er so völlig außer Acht, daß sein Personenverzeichniß nicht weniger als 76 namentlich aufgeführte Rollen aufweist, ungerechnet die „Kronbeamten, Landleute, Verschworene, Mönche und Nonnen, Volk, russische und polnische Krieger". So sehr der Sinn des Bearbeiters auf das Edle gerichtet ist und so sehr seine Rede dem großen Muster nachzueifern sich bemüht — er ahmt doch auch nur in allgemeinen Zügen den Schillerschen Wortfall nach, ohne die Kraft und den Glanz seiner Sprache zu erreichen. Es ist das Pathos Theodor Körners, aber nicht das Schillers. Vollends an charakteristischen Zügen ist seine Sprache ganz arm. Auch führt er die Schillersche Zeichnung mit den eigenen Farben wie ein Schüler aus, aus freier Erfindung thut er nichts Nennenswerthes hinzu. Es ist eine fleißige, pietätvolle Arbeit, aber nicht mehr.

Weit selbstständiger als Maltitz verfuhr Heinrich Laube in seinem „mit Benutzung des Schillerschen Fragments" geschriebenen und wiederholt aufgeführten Demetrius-Drama. Laube war, wie Jedermann weiß, ein ausgezeichneter Bühnenpraktiker, und es muß durchaus anerkannt werden, daß er in der Vorrede zu seiner Bearbeitung jede Vergleichung mit dem großen Dichter taktvoll abgelehnt hat. Aber auch *er* lädt den Schein auf sich, als kämpfte er mit seiner Fortsetzung *gegen*, nicht *für* ihn. Klug war es jedenfalls nicht von ihm, gerade von ihm, sich neben Schiller zu stellen, denn einen weniger Schillerisch gearteten Geist als den Laubes sucht man wohl vergebens. Es ist Alles eng und gewöhnlich bei ihm. Bei Schiller fühlen wir uns, wenn

uns auch die Russen und Polen an sich fremd und gleichgültig sein möchten, doch einem großen Menschlichen gegenüber, bei Laube kommen wir über die Enge der Sonderinteressen nicht hinaus. Bei Schiller erweitert sich, bei Laube verengert sich unser geistiger Horizont. Er hat ganz Recht, den Plan einzuschränken und einige nützliche Theateranweisungen zu ertheilen, man stimmt ihm bei und findet das ganz in der Ordnung, aber sobald er anfängt selbst zu reden, wird man verdrießlich. Seine schwunglose Alltäglichkeit ist dem Schillerschen Pathos gegenüber fast lächerlich, und wenn uns auch hie und da einige schöne poetische Blumen erfreuen, so riecht doch im Grunde Alles bei ihm nach dem Schnürboden. Seine Monde sind immer ölgetränkt, seine Sonnen höchstens elektrisches Licht, seine Gifte sind destillirtes Wasser und seine Schwerter tödten nicht: sie fahren zurück in den Griff. Nun hat er aber auch den Fehler begangen, dem Charakter des Helden, der in der Schillerschen Fassung ein durchaus tragischer ist, alles heroische Uebermaß zu nehmen und einen gewöhnlichen mönchisch veranlagten Menschen aus ihm zu machen, der um Gotteswillen nur wissen möchte, ob er wirklich der echte Demetrius ist und der sofort zu entsagen Willens ist, sobald ihm etwa seine Unechtheit nachgewiesen würde. Das ist gewiß sehr verkehrt. Nicht im Gesetze, in der Freiheit steckt das Dramatische, nicht die Illegitimität, sondern die Willkür führt zum tragischen Verderben. Wie absurd nimmt sich denn auch der Schluß des Laubeschen Stückes aus, der seine Tendenz dahin zusammenfaßt:

„Ein edler Mensch hat mit dem Tod gebüßt,
Daß er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen,
Gott möge uns erleuchten, einen Czar
Zu finden, der so brav (!) wie dieser Jüngling."

So brav! — Nein, Laube war nicht der Mann, das Fragment fortzusetzen, selbst nicht, es für die Bühne zu erhalten. Man halte nur an seinen Philister den Demetrius der Reichstagsscene! Welch heldenhafte Persönlichkeit bei aller Jugend! Der will lieber sein Blut tropfenweise verspritzen, als seinem Recht entsagen und der Krone. Der ist den Lehren der Mönche nicht treu geblieben, nein, er haßt und verfolgt sie als seine und

der Menschheit Unterdrücker. Ein kühner, hochfliegender Geist, eine echte Cäsarennatur! — Auch ist es ein kläglicher Mißgriff, daß Laube den Sapieha nicht, wie Schiller es beabsichtigt hat, mit der Reichstagssitzung aus dem Stücke für immer verschwinden ließ. Ein Mann, der sich so eingeführt hat wie dieser, der, ein Einziger, dem ganzen Reichstag sein Veto entgegengesetzt, hat mit dem ersten Act seine Rolle ausgespielt. Er kann seine eigne Wirkung nur noch abschwächen. Das hat Laube nicht gefühlt. Er läßt ihn durch das ganze Stück laufen, einen Botengänger, einen blassen Schemen der scharfgezeichneten Schillerschen Figur. Und in wie veränderter Haltung! Der Mann der geflügelten Worte „Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn" — „Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen" erscheint in Moskau wie der geschulteste, farbloseste und jedes eigenen Willens baare Gesandte der Welt; er klärt den Boris Godunow darüber auf, daß die polnische Krone mit dem gegen Moskau vorrückenden Heerzug Nichts gemein habe, und richtet nach dessen Tode dem neuen Czaren seine Mission aus:

„Ich hab' in Krakau gegen dich gesprochen,
Um Polen nicht mit Rußland zu verfeinden;
Jetzt bist du Rußland, und ich habe dir
Von unsrer Krone Freundschaft anzutragen
Und Fortdauer des zwanzigjährigen Friedens,
Wenn es dir recht ist."

So ist er denn nur noch ein Amt und keine Person mehr. Höchstens daß er dem Demetrius, den er im ersten Act deutlichst als Betrüger kennzeichnet, einige sehr loyale mittelmäßige Rathschläge ertheilt.

Ist nun auch anderen Partieen des Stückes, besonders der Charakteristik des Czaren Boris, der Liebe Axiniens zu Demetrius Farbe und Stimmung nachzurühmen: das Ganze ist doch unerquicklich. Lauwarm Wasser nach dem feurigen Wein der Schillerschen Poesie. Wozu erfolgt aber der Ausbau des Fragments durch ungeeignete Werkleute? Nur um das Fragment dem Theater zu erhalten? Wenn das — warum giebt man das Fragment nicht allein? Da wir den Schillerschen Plan kennen, interessirt es hinlänglich und seine Wirkung ist außerordentlich. Für

diejenigen aber, die an diesem Torso nicht genug haben und die von der Bühne herab erst erfahren müssen, „was daraus wird", ist das Fragment überhaupt nicht da. Schiller hätte für solche Frager wahrscheinlich eine Antwort wie diejenige in Bereitschaft gehabt, mit der er das Drängen nach der Fortsetzung seines Geisterſehers abwehrte:

„Ja das verlohnte sich noch, den delphischen Gott zu bemühen,
Um dir zu sagen, mein Freund, wer der Armenier sei."

Nur zur Befriedigung eines Sensationsbedürfnisses und gewöhnlicher Neugier ist die Bühne nicht vorhanden. Eine Fortsetzung des „Demetrius" und die Aufführung derselben hätte nur dann Werth, wenn sie *selbst* künstlerisch etwas bedeutete. Sie nur zu schreiben, um das Fragment für die Bühne zu retten, ist widersinnig. Käme eine ausreichende Fortsetzung noch, so dürften wir uns glücklich preisen. Ohne sie erfreuen wir uns lieber der herrlichen Reste ungestört, wie man sich des Torso eines plastischen Werkes oder eines angefangenen Bildes von Meisterhand erfreut und wünscht sie unergänzt zu sehen, es müßte denn sein, daß eine *Meisterhand* sie vollendete.

Heinrich von Kleist.

Das Käthchen von Heilbronn.

Den meisten Theaterbesuchern wird das „Käthchen von Heilbronn“ in der ursprünglichen Gestalt, die man ihm jetzt endlich wiedergegeben, auf der Bühne wenigstens eine ganz neue Erscheinung sein. In trauriger Verstümmelung, verrenkt und verdreht, mit grober Theaterschminke beklecksi, mit falschen Flittern behängt, hat diese rührendste aller Frauenseelen bislang von Stadt zu Stadt wandern müssen, und nur an wenigen Orten ist es ihr vergönnt gewesen, das verhäßlichende Gestell, das gerade Gegentheil des Apparats der Kunigunde von Thurneck, abzulegen und sich in ihrer wahren Gestalt zu zeigen. Wer das „Käthchen“ vollends nur auf der Bühne kennen gelernt und dann plötzlich Gelegenheit hat, es ohne die unwürdigen Entstellungen des „Bearbeiters“ Holbein vor sich zu sehen, der mag nicht wenig verwundert sein, wenn es ihm zum ersten Male sein reines jungfräuliches Antlitz entschleiert. Hatte Kleist seine Dichtung durch den Hauch jugendlichster Poesie hoch über die Schablone des hohlen, bramabasirenden „Ritterschauspiels“ hinweggetragen, dessen herkömmliche Motive und äußere Mittel er sich ja unleugbar angeeignet hatte, so that der Bearbeiter Alles, ihm seine Flügel zu stutzen und es auf den platten Boden seiner irdischen Verwandtschaft zurückzuführen. Trat uns dort unter der leuchtenden Fülle die volle ritterliche Persönlichkeit, das wärmste, schwärmerischeste Herz nahe, so hören wir hier nur das peinigende Rasseln blecherner Harnische; ein Kartenkönig nimmt den Mund

voll tönender Worte — dort sehen wir in Purpurmantel und Krone einen echten Menschen; die rohe Verzerrung des Komischen in das Burleske, die Vergröberung der Figur des Gottschalk, die ganz unnütze Erweiterung der kleinen Scene des Wirths, ein geschmackloses, prosaisches Entfernen der poesievollsten Bilder und dafür der Ersatz durch das denkbar Trivialste beleidigten uns auf Schritt und Tritt — und nun sinken plötzlich die schmachvollen Fesseln, die der verächtliche Bühnenschlendrian einem unserer größten Dichter anzulegen sich unterfangen durfte.

Daß das „Käthchen von Heilbronn" aber trotz der entwürdigenden Behandlung, die ihm widerfahren ist, doch von den Brettern nicht zu verdrängen war, daß es trotz seiner vielen bühnenwidrigen Eigenschaften und aller Wenn und Aber, an der seine „Einrichtung" Schuld war, die Herzen gewann, das zeugt von der Unverwüstlichkeit seiner Schönheit, die durch die traurigste Larve noch ihre Strahlen wirft. Zu verwundern ist es aber doch, daß das „Käthchen" auf den seinem ganzen Wesen im innersten Grunde fremden, nüchternen und verständigen Heinrich Laube warten mußte, um wenigstens von den schlimmsten Verunstaltungen befreit zu werden; daß aber trotzdem, trotz dieser anständigen verdienstvollen Bearbeitung des alten Dramaturgen die Holbeinsche Posse auf den meisten Bühnen ihren Platz behaupten durfte, ist ein Scandal, der für die betreffenden Theaterleitungen ein sehr böses Zeugniß ablegt. Auf das Original selbst zurückzugehen blieb aber auch in diesem Falle wieder dem Herzog von Meiningen aufbehalten, der denn mit der Aufführung des Stückes, hinzugerechnet alle scenischen Mittel, die aufzubieten sich ein weniger günstig situirtes Theater nicht träumen lassen darf, eine der nachhaltigsten Wirkungen erzielte. Es mag hier verstattet sein, ein zutreffendes Urtheil Karl Frenzels zu citiren. „Das Käthchen von Heilbronn gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Schauspielen der deutschen Bühne, überall wird es gespielt, Jeder hat es gesehen — und dennoch sagt man sich der Meiningenschen Darstellung gegenüber, daß man jetzt erst die Dichtung Kleist's verkörpert gesehen . . . Zu dem Gefühle, die Dichtung rein und unverfälscht zu vernehmen, gesellt sich das andere, auch die Welt zu sehen, in

der sie sich abspielt. Die Meininger geben in ihrer Aufführung ein getreues Bild des fünfzehnten Jahrhunderts; wie ihn die Bilder des Theuerdank malen, sitzt der Kaiser Max auf dem Altan . . . Bilder, wie die Waldschenke Jakob Pechs, wie der Gottesgerichtskampf in Worms und der Brautzug, gleichen in ihrer Wahrheit und Farbenpracht den schönsten Gemälden der Eyckschen Schule. Wohl handelt es sich um die Befriedigung des malerischen Sinnes, um die Wiederspiegelung einer historischen Wirklichkeit, wohl ist, wie man gesagt hat, ein antiquarischer Zug und die Liebhaberei eines Sammlers darin, aber zugleich ersteht auf diesem Hintergrunde die Dichtung in ihrer idealen Schöne. Die ganze Vorstellung gehört zu den eigenthümlichsten, die uns die Meininger noch vorgeführt."

Es ist aber nicht die Möglichkeit allein, das Malerische bis zur Vollendung in die Erscheinung treten zu lassen, die es wünschenswerth macht, das herrliche Stück möglichst unverkürzt, soweit es die Dauer eines Theaterabends eben gestattet, wiederzugeben — auch ohne diese, nach dem Stande des modernen Theaters keineswegs überflüssigen und etwa nur als Zuthat zu betrachtenden Mittel aufbieten zu können, ist es Pflicht jedes Theaters, das nicht auf dem Standpunkt der „Schmiere" steht, dem Dichter zu geben, was man ihm so lange versagt hat. Käthchen selbst, der Graf vom Strahl, Kunigunde, der Rheingraf, der alte Vater werden nun erst aus der Theaterschablone in das Leben versetzt, nicht das der Wirklichkeit (denn dieser völlig getreu zu bleiben ist der schrankenlosen Subjectivität Heinrich von Kleists nicht möglich), aber in das schönere Leben der Kunstwahrheit, die einen lebendigen Kern mit ihrer idealisirenden Hülle umkleidet. Es ist gewiß richtig: die in dem Mystischen wurzelnde Hingebung Käthchens an den geliebten und verehrten Mann, ihren „hohen Herrn" wird als Wirklichkeit kaum je auf der Erde gefunden werden, und doch ist der innerste Nerv der schrankenlosen Liebe des Weibes nie erschütternder berührt, nie wahrer gekennzeichnet worden. Was bei Julien, der Veroneserin, die rasche Gluth der Sinnlichkeit ist, die ein einziger Blick in helle Flammen zu jagen vermag, wurzelt bei Käthchen, der Deutschen, tiefer, im heiligsten

Grunde ihres frommen Herzens — der Himmel selbst hat ihr den erkorenen Mann in der Sylvesternacht gezeigt. Nun entwickelt sich bei ihr der feste, unerschütterliche Glaube an die Erfüllung der schönen Verheißung, und als sie die Traumgestalt in Fleisch und Blut vor sich sieht, in der Werkstatt des Vaters, da ist es ihr nach dem ersten Sturm der erschrockenen und verwirrten Gefühle keinen Augenblick zweifelhaft, was sie zu thun hat. Sie folgt dem Manne nach, unbekümmert darum, ob er sie mißachtet, und von sich stößt — sie folgt ihm. Mit der Einfachheit, der Opferfreudigkeit, der Treue des germanischen Weibes findet sie sich leicht und schmerzlos in die härtesten und peinlichsten Situationen, nicht das Verlangen treibt sie — sie könnte auf alles Glück der Erde verzichten und sie würde doch nicht anders handeln. Es ist die vollkommenste Selbstlosigkeit, die die eigene Persönlichkeit um einer anderen willen ruhig vernichten könnte und in solcher Vernichtung nur die höchste Seligkeit finden würde. Julia will „ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüthe zum Pfande setzt", „gewinnend verlieren", sie klammert sich mit glühender Lebenslust an das Leben — Käthchen will Nichts für sich; sie könnte, wie die Liebende in dem schönen Chamissoschen Gedicht singen:

„Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit.
Nur die Würdigste von Allen
Soll beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Segnen viele tausendmal."

Sie erträgt das Unwürdigste, Fußtritte und Drohnngen mit der Peitsche — sie klagt nicht; sie lagert

„sich draußen am zerfall'nen Mauerring,
wo in süßduftenden Hollunderbüschen
ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut,"

sie ist zufrieden —

„wenn du mich nur nicht schlägst, mein hoher Herr."

Das mächtige Gefühl, das alle Kleistschen Helden als oberstes Gesetz beherrscht und treibt, leitet auch sie fest und ohne Wanken zum Ziel, giebt ihr die Sicherheit der Nachtwandelnden und läßt

die schwärzesten Schatten zu ihren Füßen leuchten. „Auf sein Gefühl von ihm“ gründet sich Homburgs Glaube an den Kurfürsten, „Verwirre das Gefühl mir nicht“ ruft Hermann der Cherusker denen zu, die sein Herz gegen die abtrünnigen Deutschen verhärten wollen; ebenso unbeirrbar, klar und ruhig in allen gefährlichen und bedenklichen Lagen, folgt Käthchen ihrem Gefühl, und keiner Mahnung des Vaters, keinem Spott der Menge, keiner Rauhheit des Geliebten weicht ihre unerschütterliche, gesunde, beseligende Zuversicht.

Gewiß, die Prosa hat in gewissem Recht: Dinge, die der Graf dem Käthchen ansinnt und widerfahren läßt, braucht sich Keine „gefallen zu lassen“, und wenn sie während der Ehe vorkämen, könnte man es keiner Dame übel nehmen, wenn sie einen Anwalt zur Einreichung einer Klage auf „Scheidung, eventuell auf Trennung von Tisch und Bett auf die Dauer von drei Jahren“ bevollmächtigte. Aber die Frau, die das glorreiche Ideal dieser „übertriebenen“ Liebe nicht zu fassen vermag, weiß auch wohl nicht, welcher Großthaten ein Frauenherz fähig ist. Mit dem Sexuellen hat diese unerschütterliche Treue kaum etwas zu thun; sie schlummert eben so abgrundtief in der von ihrem Vater grausam verstoßenen Cordelia, die dem alten armen Manne, den die Töchter in die Verzweiflung und den Wahnsinn gehetzt haben, auf seine scham- und reuevollen Worte:

„O weine nicht!
Doch hast du Gift für mich, so will ich's trinken,
Ich weiß, du liebst mich nicht; denn deine Schwestern,
Erinnr' ich mich, verfuhren bös mit mir,
Du, du hast Grund, sie nicht“

antworten kann „Kein Grund! kein Grund!“ Wer aber das Extreme der Schilderung in dem „Käthchen von Heilbronn“ tadeln wollte, der vergißt, daß das Ideal immer extrem ist. Kleist, im Empfindungsleben stets dem Aeußersten zugewandt, nahm sein Problem eben typisch und ging, wie in der „Penthesilea“, auch im „Käthchen“ an die äußerste Grenze. In der Amazone war es die herrschende Liebe, die den Gegenstand ihrer Neigung völlig bezwingen will und in der schrankenlosen

Freiheit über ihr Object ein berauschendes Glück sucht; im „Käthchen“ ist es das entgegengesetzte Extrem, die schrankenlose Hingabe an den Geliebten, die Liebe in ihrer Passivität. War dies einmal das Problem des Dichters, dann mußte er diese Liebe auch den härtesten Proben aussetzen, um zu zeigen, daß sie wirklich keine, buchstäblich gar keine Schranken kennt. Wäre diese Liebe vor der Peitsche und den Fußtritten umgekehrt, so hätte der Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten und sein eigenes Ideal, mit dem es ihm, dem unglücklichen Heinrich von Kleist, dem die Liebe zum Weibe, gewiß nicht ohne seine Schuld, nur Leid gebracht, furchtbar ernst war, selbst zerstört. Einen so gewagten Gegenstand hätte aber kein einziger unserer deutschen Dichter, die größten mit eingerechnet, auch nur annähernd so behandeln können, daß alles Verletzende in der poetischen Behandlung verschwindet, wie es bei Kleist der Fall ist. Und es ist das beredteste Zeugniß dafür, daß ihm das deutsche Verständniß der hohen Auffassung unseres Stammes von der Kraft der Liebe im tiefsten Herzen lebte, daß er nicht aus einer abenteuerlichen Phantasie ein grillenhaftes Gebilde heraufbeschworen hat, sondern mit diesem seinem Werk einer der beredtesten Kündiger des germanischen Frauenherzens geworden ist — daß eben das „Käthchen von Heilbronn“ von seinem ersten Erscheinen an bis jetzt mit gleicher Stärke auf alle Kreise gewirkt hat. Es wäre gewiß nicht so geliebt worden, wenn es den ästhetischen Sinn, wenn es das Gefühl verletzt hätte. Die Pensionsschülerin, die Modedame, die möglichst bald eine „gute Parthie“ machen will und dem ersten Besten ohne Liebe die Hand reicht, mag protestiren — das Volk wird nicht aufhören, das Stück zu lieben, wie sehr immer Einzelnes in ihm verfehlt und veraltet ist.

Wie gefährlich es sein kann, bei einem Kunstwerk Stoff und Form zu trennen, wird uns bei Kleist auffallend deutlich. Man erzähle den Inhalt der „Penthesilea“, des „Käthchen“, und man bekommt vielleicht die Antwort zurück: „wie ist ein solches Stück möglich!“ Wenn sich bei Schiller, bei Goethe, Form und Inhalt in der Regel bedingen, die Form durch den Inhalt geboten zu sein scheint, so contrastirt bei Kleist Beides sehr oft in frap-

panter Weise und das Eine wird erst durch das Andre bedeutungsvoll oder schön. Hört man jene schaudervolle Katastrophe der „Penthesilea", das Wüthen der Heldin gegen den Leichnam des Achill, erzählen, so gemahnt uns der Inhalt unwillkürlich an die blutfrohen Zeiten der Lohensteinschen Poesie — man liest es bei Kleist und findet die Anmuth mit dem Gräßlichsten ein unschuldiges, kindliches Spiel treiben; es ist wohl das Haupt des Täufers in der Schüssel der Herodias, aber auch der verklärende Heiligenschein darüber. Hört man von den Drohungen des Grafen vom Strahl, von seiner Härte gegen das arme Käthchen nur erzählen, so mag es verletzend klingen — man liest es bei Kleist, und man findet die duldende Liebe mit einer so unsagbaren Grazie geschmückt, daß auch die härteste Situation von dem von ihr ausgehenden Glanz gemildert wird. In der eigenthümlichen Art, mit der Kleist das Widrige behandelt, liegt nicht der kleinste Theil der originellen zaubervollen Wirkung seiner Poesie. Seine seltsame Behandlung des Verses, die vielen Wortumstellungen tragen das ihrige dazu bei, den Reiz des Kindlichen, Unbeholfenen, über das man lächeln möchte und das man doch verehrt, zu erhöhen. Wie Natur weder „Kern noch Schale", sondern „Alles mit einem Male" ist, so ist auch ein Kunstwerk weder Inhalt noch Form, sondern Beides zusammen, ein untrennbares Ganzes.

Seine Achillesferse hat das Stück aber auch: die kaiserliche Abstammung Käthchens und Alles, was damit zusammenhängt. So schön und glaubhaft der Kaiser in seinem übrigens ganz untheatralischen Monolog gezeichnet ist und so wenig es moralisch verschlägt, daß er des Mädchens Vater ist — um des Stückes willen ist es bitter zu beklagen. Nun stehen ja plötzlich zwei Väter nebeneinander, der vermeinte, der Alles daran gesetzt hat, sein Kleinod den Händen des Grafen, der ihm eins mit dem Gottseibeiuns ist, zu entziehen, und der wahre, der erst das Gottesurtheil abwartet, ehe er vom Verleugnen seines Kindes abläßt. Ein bittrer Trank für den guten alten Theobald, der seines todten Weibes nun nicht mehr mit dem alten reinen Gefühl gedenken, der das geliebte Käthchen nicht mehr seine Tochter nennen kann! Und Alles ist doch schließlich nur dazu da, um den Grafen

keine Mesalliance eingehen zu lassen. Dergleichen Rücksichten mögen ihre gute historische Berechtigung haben, aber poesielos sind sie durch und durch, und es ist Schade, dreifach Schade, daß Kleist diese hochadelige Schrulle nicht hat verbannen, daß er, der sonst so freie, ganz an das schöne natürliche Empfinden hingegebene Mann, an einer so entscheidenden Stelle den Junker nicht hat verleugnen können. Darin hat denn auch Holbein, von dem man im Uebrigen so viel Unfreundliches zu sagen gezwungen ist, wohl gethan, daß er in seiner „Einrichtung" den Grafen dem Käthchen seine Liebe schon nach der Hollunderscene gestehen läßt und nicht erst abwartet, bis er die Bestätigung der „Verkündigung" erhält, Käthchen sei die Tochter des Kaisers. Auch in einer von Karl Siegen besorgten Redaction des Stücks ist dieser Anstoß vermieden. Eduard Devrient und Laube lassen Beiden, Theobald und dem Kaiser ihre Rechte, dadurch daß sie einen bereits von Tieck gemachten Vorschlag beherzigten und den ersten kurzentschlossen zum Großvater des Mädchens umwandelten.

So sehr man nun aber im Princip damit einverstanden sein und sogar verlangen muß, daß die Bühnenvorstände das Holbeinsche Machwerk für immer beseitigen und auf das Original zurückgreifen, so sehr muß man dann aber auch fordern, daß das Stück mit der größtmöglichen Sorgfalt im Scenischen wiedergegeben werde. Gerade *solche* Werke sind doppelt gewissenhaft vorzubereiten, deren Reiz weniger in der Handlung als in der Idee und dem poetischen Détail liegt, deren theatralische Anziehung mehr in dem Malerischen der einzelnen Bilder als in der folgerichtigen Entwicklung eines dramatischen Keims zu finden ist. Geschieht dies nicht, so wird der Zuschauer anstatt bei dem Fallen des Zwischenvorhanges sich auf das nächstkommende scenische Bild zu freuen, sich über diesen bösartigen Zerstörer der Stimmung nur ärgern, und wenn wie im „Käthchen von Heilbronn" Vehme und Ritterthum für unser modernes Gefühl auf der Bühne leicht den gefährlichen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen thun, jeden Anlaß, sich *über* die Illusion zu stellen, mit Freuden begrüßen. Das Holbeinsche „Käthchen" wurde von dem Publikum, auch dem, wenn auch nicht gerade literarisch, ge-

bildeten Theil, wie ein Erbstück der würdigen Altvordern, Urväter Hausrath, eine Species der Ritter- und Schauerstücke betrachtet, voll Poesie, aber auch voll kindischer Fanfaronnaden. Niemand erwartete eine besonders sorgfältige Inscenirung dieser „veralteten" Arbeit. Lachte man, so tröstete sich der Kenner damit, man lache nicht über das Kleistsche, sondern das Holbeinsche Käthchen, und den Zweiflern gegenüber konnte er immer noch den Trumpf ausspielen: seht nur erst das echte Käthchen auf der Bühne, so werdet ihr staunen und den Prunk der ritterlichen Kraftworte mit dem Geiste der Zeit, in der es spielt, auf's Schönste in Uebereinstimmung finden. Sieht man aber auch das wahre Kleistsche Schauspiel von der Regie eilfertig „herausgebracht", einen Brand, während dessen die Bühne in egyptische Finsterniß gehüllt ist, ein Putzzimmer der Kunigunde, zwischen dessen vier kahlen Wänden ein Tisch und ein Stuhl (das ist Alles) stehen, eine Waldschenke, welche die ganze Tiefe und Höhe unserer Bühnen durchmißt, einen Brautzug, in welchem Soldaten, von allem militärischen Geist verlassen, als Comparsen hin- und herwackeln und in den Zuschauerraum neugierige Blicke werfen, in welchem die Choristinnen ihre modernen verschlissenen Sammet- und Seidenkleider zum so und so vielten Male Revue passiren lassen, so wird die Wirkung zuversichtlich ausbleiben und ein im Anfang vielleicht williges Publikum mehr und mehr kritisch und boshaft werden. Die Poesie Kleists beruht eben wie die Shakespeares und zum Theil auch Goethes vielfach nur auf der lyrischen, oft sogar nur der malerischen Stimmung. Sie steht im directen Gegensatz zu der Dramatik Lessings und Schillers, in der Handlung und Ethos Hauptsache sind und die darum auf der Bühne ohne große Gefahr Alles das entbehren kann, was Andre mit Fug und Recht für sich beanspruchen dürfen. Ist es aber der Leitung einer Bühne zweiten oder dritten Ranges nicht möglich, auf jede Einzelheit so viel Sorgfalt und so viel Kosten zu verwenden, als sie verlangt, dann ist das wirklich Entbehrliche besser ganz fortzulassen, als daß es ungenügend und unwirksam zur Erscheinung gebracht wird. Beispielsweise kann die kleine Scene am Bach, in welcher Käthchen die Strümpfe auszieht, nur unter den

günstigsten Umständen theatralisch wirken. Sie bringt Neues und Wichtiges weder für die Handlung noch für den Charakter Käthchens, dessen erquickende Vereinigung herzhafter Frische und jungfräulicher Scheu uns ohnehin schon klar ist. Sie bringt lediglich eine anmuthige Nüance, die wir um ihres poetischen Reizes willen nicht vermissen möchten, die aber mit dem eigentlich Dramatischen des Stückes Nichts zu thun hat. Der Zuschauer ist also, wenn nicht besondere Mittel angewandt werden ihn zu fesseln, geneigt zu fragen, warum denn nur um dieser unwesentlichen, kurzen Scene willen der Zwischenvorhang fallen und ein minutenlanger Verzug eintreten mußte, wenn er nicht durch die Scene an und für sich angezogen wird, ohne nach ihrem Bezug zu dem Plane des Ganzen zu fragen. Dieser Reiz liegt aber nicht allein in den rasch am Ohre vorübergleitenden Worten. Wir denken uns zu dem lieblichen Vorgang eine enge heimliche Waldlandschaft, die das Auge gern gefangen nimmt. Ist durch sie schon ein gewisses Behagen erweckt und das Publikum der bloßen Stimmung, von allem Dramatischen absehend, zugängig, dann wird es für die Poesie der kleinen Scene zuversichtlich viel vorbereiteter sein, als wenn einer jener nüchternen Theaterwälder alten Stils, viereckig wie der Bühnenraum und nirgends unterbrochen, jeden Gedanken an eine Illusion im Keime erstickt. Ich habe die Probe machen können: eine ganz gute Darstellung dieser Scene sowohl seitens Gottschalks wie des Käthchen, das durchweg von falscher Theatersentimentalität frei, frisch und gesund spielte, erregte in einer poesielosen Scenerie bei einem im Ganzen dankbaren Publikum doch nur ein befremdliches Lächeln.

Nicht nur entbehrlich, sondern nothwendig zu streichen sind dagegen die Scenen Käthchens, der Eleonore und Rosalie im fünften Act, die sich auf Kunigundens Belauschung im Bade beziehen. Denn so vortrefflich das fassungslose Entsetzen des guten Kindes auch wiedergegeben ist — Alles trägt doch noch augenfällig die Spuren des ursprünglichen Planes des Dichters, wonach Kunigunde ein echtes Geschöpf der Romantik ist, ein Meerungeheuer, eine Sirene, die unter dem Wasser in den Fisch verläuft. Diese Kunigunde hat Käthchen gesehen — einer solchen Er-

ſcheinung entſpricht der Eindruck auf Käthchens Gemüth und die gerade an dieſer Stelle beſonders pathetiſche Behandlung der Sprache. Als Kleiſt auf eine mißverſtandene Anregung Tiecks das fatale Amphibium auf das Land verpflanzte und jenes Flickwerk aus ihm machte, das Morgens bei der Toilette Zähne, Haare und Bruſt aus allen Schubfächern zuſammenzuſuchen hat, blieb doch mancher Zug der alten Kunigunde von der Umarbeitung unberührt. Der Eindruck wurde dadurch ein gemiſchter und unklarer, halb geſpenſtiſch, halb widerwärtig, halb grauſig, halb komiſch. Die Ankleideſcene, welche die Ausführung der zweiten Idee auf die Spitze treibt, iſt, um die Reſte der erſten zu paralyſiren, darum natürlich um ſo weniger zu entbehren. Dem Lachen wird ſie ſelbſt in der virtuoſeſten Verkörperung des Scheußlichen nie entgehen — das macht aber auch Nichts, wenn ſie nur nicht ausſchließlich lächerlich wirkt, wenn nur in die Beluſtigung über die entlarvte Schöne ſich etwas wie Hohn und Ekel miſcht. Was durch die Verwandlung der Kunigunde des erſten Planes in die des zweiten aber nicht berührt wird, das iſt der dämoniſche Zug dieſes Geſchöpfs, das Gemiſch von Gift und Galle, das ſtatt menſchlichen Blutes durch ſeine Adern läuft und das einer ernſten Schauſpielerin vorzügliche Gelegenheit giebt zu zeigen, ob ſie aus dem Acheron zu ſchöpfen verſteht. Im Uebrigen wiſſen wir nicht, wie Kleiſt die nixenhafte Kunigunde im Einzelnen geſtaltet und welchen Ausgang ſie im Stück genommen haben würde. Wenn der Dichter einmal darüber klagt: „Das Urtheil der Menſchen hat mich bisher viel zu ſehr beherrſcht, beſonders das Käthchen von Heilbronn iſt voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Abſicht, es für die Bühne paſſend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte“ — ſo bezieht ſich dieſe Aeußerung zweifellos auf die Vermenſchlichung der Kunigunde. Tieck ſcheint die Scene der Belauſchung der Badenden nur aus theatraliſchen Gründen für bedenklich gehalten zu haben, Kleiſt hatte ſie jedoch, nachgiebiger als ſonſt, ſofort (zu Tiecks nicht geringem Erſtaunen) völlig und damit zugleich einen märchenhaften Zug beſeitigt, der zu der geheimnißvoll klingenden, dufterfüllten Atmoſphäre des Stücks

vortrefflich gestimmt und ein glückliches Seitenstück zu dem Cherub, der über seine Schutzbefohlene im Feuer den Palmzweig breitet, abgegeben haben würde. Die jetzige Kunigunde ist eine vielfach treffliche Figur, ihr häßlicher Grimm gegen den verwundeten Burggrafen von Freiburg, den sie wie viele Andere geäfft (er hat das echt Kleist'sche Wort zu sagen: „Der Mensch wirft Alles, was er sein nennt, in eine Pfütze, aber kein Gefühl"), ist eben so charakteristisch wie ihre kokette Demuth gegen den Grafen und ihr bedeutsam-listiges Spiel mit der Leimruthe — aber die alte Kunigunde würde sich in dem Grundaccord der Dichtung noch besser gefügt haben.

Der Graf vom Strahl wird in der Regel nach einer Seite hin von den Schauspielern vernachlässigt: der weichen, ergriffenen. Es ist nicht viel damit gethan, ihn stark und kräftig zu sprechen und etwa in der Hollunderscene ein mezza voce anzuwenden. Mit tiefster Erkenntniß des deutschen Charakters, der reinen, vollkräftigen, unverdorbenen Jugend hat Kleist hier mit der Stärke eine fast weibliche Zartheit der Empfindung vereint. Seine Thränen sind kein Zeugniß der Schwäche. Es ist nur natürlich, daß sie ihm entströmen, der Zoll seiner echten Natur, die er gewaltsam verleugnen zu können glaubt und die er, als er die Peitsche ergriffen, so schwer verletzt hat. Das starke, übermächtige Gefühl ist es gerade, das in diesen Tropfen einen Ausweg sucht und findet. Sie bedeuten keine Klage, keinen weichlichen Jammer. Sie fließen ungehindert, aber nicht genährt. Nur der Starke kennt sie — dem Empfindungsarmen, dem Schwachen und Feigen bleiben sie immer fern.

Und was bedeutete nun diese bei all ihren Schwächen so zaubervolle Dichtung in der Entwicklung des deutschen Theaters und Kleists als Bühnendichters selbst? Die Antwort ist kurz: keinen Gewinn, keinen Fortschritt. In erster Jünglingsreife trug er sich mit den kühnsten Entwürfen und Hoffnungen, als er über dem „Robert Guiskard" brütete, der Shakespeare und die Antike versöhnen und seinem Dichter mit einem Schlage die Unsterblichkeit sichern sollte. Und während dies große Muster ihm langsam heranreifte, warf er mit einiger Geringschätzung wie aus dem

Handgelenk seinen Landsleuten ein andres, fertiges Drama hin, das im Jahre 1802 in der Schweiz vollendet war, „Die Familie Schroffenstein". Er hatte die seltsamen Wirrsale der feindlichen Häuser Rossitz und Warwand aus den ursprünglich spanischen Verhältnissen („Die Familie Ghonorez") in deutsche, schwäbische, verändert und auch sonst vielfach daran gebessert, aber zu einem einheitlichen Zeugniß seines eigenthümlichen Genius war das Werk noch nicht geworden. Shakespeare hatte es mit zahlreichen Anklängen, mit Romeo und Julia (Ottokar und Agnes), mit dem Hause Gloster (der Bastard Johann und der alte Sylvius) und dem Hexenwesen des Macbeth, aber auch mit der Schärfe und Leidenschaft seiner Charakteristik beeinflußt, Schiller mit dem Fatum der „Braut von Messina", das auch für Kleist das Dogma eines trüben, schwerempfundenen Glaubens war, und nur in der schönsten Scene, dem nächtlichen Stelldichein der beiden Liebenden, lebte und webte er selbst unverkennbar und unnachahmlich. In technischer Beziehung aber mußte das Werk von dem damals erst vierundzwanzigjährigen Dichter das Größte erwarten lassen. Denn sieht man von dem Schluß ab, der so wie er dasteht, von Kleist unmöglich herrühren kann und in dem man nicht mehr als eine rohe Skizze erblicken darf, die irgend eine ungeschickte Hand in Verse gebracht hat, dann ist der weitschichtige, vielgegliederte Stoff in großen, geschlossenen Massen mit oft erstaunlicher Sicherheit zusammengefaßt und von der Fabel stets nur das dargestellt, was die Charaktere vor unsern Augen entfaltet und den Conflict weiterführt. An jugendlichen Ueberzeichnungen und Grellheiten fehlt es nicht, aber die Linienführung im Scenischen ist groß und kühn und im Ganzen auch bühnenmäßig. Auch die Verkleidungsscene möchte ich so nennen — wenn man eine ideal angeschaute Scene von der wirklichen, theatralischen trennen könnte. Vor dem geistigen Auge erscheint dies Bild, auch wenn man scharf zusieht, nicht verletzend, müßte man es aber mit leiblichen Augen in Gegenwart so und so vieler Theaterabonnenten sehen — ja, dann würde dieser Kleidertausch wahrscheinlich die süße Poesie des Liebesgesprächs grausam prosaisch zerstören und den Zuschauern komisch erscheinen. Aber dann läge das Untheatralische im Grunde

doch im Stoff und nicht in der Technik, die von Lessing und Schiller gelernt hat, sich von einer wüsten Nachahmung und Ueberbietung Shakespeares ganz fern hält und deutlich beweist, daß der junge Dichter wußte, worauf es für die deutsche Bühne ankam.

Man hatte dem Erstlingswerk vielfältig, auch öffentlich, die wärmste Theilnahme entgegengebracht, es (in Kotzebues „Freimüthigen") sogar als ein literarisches Wunder gepriesen, und jeder Dichter, der nicht wie Kleist nach dem Extremen griff, hätte, der Anerkennung froh, sein Ziel jetzt um so freudiger und rascher verfolgt. Aber Kleist dachte und handelte anders. Die „Familie Schroffenstein" war für seine dichterischen Träume eine „elende Scharteke", und den „Guiskard", der dem alten Wieland Worte staunender Bewunderung entlockt hatte, diesen „Guiskard", auf den er eigensinnig alle seine Hoffnungen gebaut — verbrannte er in einer Stunde der Verzweiflung, weil er mit seinen „halben Talenten" doch den unverwelklichen Kranz, der ihm vorschwebte, nicht erreichen konnte, in Paris. Es war im Jahre 1803. Vier Jahre später nahm er den zerrissenen Faden wieder auf, und darf man nach dem colossalen Fragment urtheilen, das durch den „Phöbus" auf uns gekommen ist, so ist mit ihm ein Werk verloren gegangen, das zwar auch wie die Ankleidescene der „Schroffenstein" für ein unsichtbares Theater geschrieben wurde, dessen Technik aber wiederum so breit und mächtig ist, daß es keinem Zweifel unterliegen konnte, dieser Genius werde sich, wenn ihn nur der Stoff nicht hindre und er selbst vor literarischen Experimenten auf der Hut bleibe, für die Bühne ohne Mühe zu erziehen im Stande sein.

Diesen Eindruck steigerten der „Amphitryon", und der „Zerbrochene Krug" und selbst die „Penthesilea" widerspricht ihm nicht. Es beweist für mich nicht im Mindesten, daß Goethe sich verletzt von ihr abwandte und jenen bekannten Brief an Kleist schreib, der den Poeten, der auf das Theater wartet, das da kommen soll, mit dem Juden vergleicht, der auf den Messias, dem Christen, der auf das neue Jerusalem, dem Portugiesen, der auf den verschollenen König Sebastian wartet. Denn gerade dies

so ganz aus dem schmerzvollen Innern des Dichters geflossene Werk setzt einen im Grunde nur lyrischen Proceß in die lebhafteste innere und äußere Entwicklung, in das augenfälligste Leben um und wirkt eben dadurch, durch diesen Fortschritt, diese Wandlungen des Innern, die stets auch in die Erscheinung treten, mindestens so dramatisch wie der „Tasso“ und die „Iphigenie“, und selten ist die Raserei der Leidenschaft durch die sprachliche und scenische Form schöner und kraftvoller gebändigt worden als in der „Pentheſilea“. Das hätte der Olympier von Weimar vor Allem spüren und anerkennen müssen, ehe er jenes Urtheil fällte, das nur bedingungsweise richtig ist. Denn erst wenn man die gerade bei diesem Stoff, bei diesem allersubjectivsten Empfinden doppelt erstaunliche Einheitlichkeit und Geschlossenheit der scenischen Führung in das ihr gebührende Licht gestellt, darf man zugeben, daß auch die „Pentheſilea“ für das unsichtbare Theater geschrieben ist, wiederum aber nur des Stoffes, nicht der Technik halber. Diese Welt der Halbgötter will sich mit all ihren befremdlichen Voraussetzungen und Ausschreitungen nicht in die Theatergewänder fügen, und weder Mosenthal, der das Stück bearbeitet, noch Clara Ziegler, die die Pentheſilea mit Kraft und Liebe spielt, sichern die Schaar der Amazonen auf der Bühne vor der Gefahr der Unglaubwürdigkeit und Lächerlichkeit. Daß das Entsetzlichste, die Zerfleischung des Achill, wie es sich von selbst versteht, hinter der Scene vor sich geht, bessert daran Nichts: wird es doch auf der Bühne *erzählt* und damit unsern Sinnen so nahe gebracht, daß wir im Stande sein müssen, es uns auch dort, auf dem Podium, vor unsren Augen geschehen zu denken. Und das ist unmöglich. Es mag Alle, über die die große Dichtung Gewalt hat, schmerzen, aber unmöglich, theatralisch unmöglich ist und bleibt es.

Wie tief aber ist es zu beklagen, daß dem Dichter kein besonnenes Urtheil das Wahre vom Falschen, das Bühnenmäßige von dem Untheatralischen schied. Denn jetzt erst, nachdem Goethes Orakelspruch ihn auf das Bitterste gekränkt und er sich dafür im „Phöbus“ durch die boshaftesten Epigramme gerächt hatte, verlor er wirklich Weg und Richtung, und das „Käthchen von Heil-

bronn" ist der Beweis dafür. Die Handlung ist romantisch verzettelt und zerrissen, unökonomisch wird das Wichtige nur gestreift, das Unbedeutende breit behandelt — es ist, als wäre er des langen Ringens nach einer einheitlichen architektonischen Form müde, als wolle er sich dichterisch nunmehr gehen lassen wie es ihm beliebt. Woher sonst die vielen Verwandlungen um einer unwichtigen Zwischenscene willen, woher der dem Drama wie dem Theater gleich sehr spottende Monolog des Kaisers, woher vollends der jähe Schluß, der eben keiner ist, mit dem Ausruf des Grafen „Giftmischerin!"? Und wenn nun doch gerade dieses so untheatralisch gefaßte Werk am Ehesten auf die Bühne gelangte und am Längsten darauf verweilte, dann beweist das nur: daß der Stoff über das Publikum eine stärkere Gewalt hat als die Form, daß das künstlerische Empfinden der Deutschen die Errungenschaften Lessings und Schillers wie damals auch jetzt noch leichthin preisgeben und seinem Hange zu romantischer Formlosigkeit und Buntheit nachgeben möchte — am Nachdrücklichsten aber wohl: daß in diesem „Käthchen von Heilbronn" eine dichterische Seele schlummert, die auch die der Form Gewohnten und Kundigen gefangen nahm und in ihren Reizen verstrickte, wie sie das auch heute noch thut. Eins aber mußte hinzukommen: die künstlerische Wahrheit seiner Gestalten, denn ohne diese wäre ein solcher Sieg auf solche Dauer unmöglich. Dieser Wahrheit und Schönheit sollte sich dereinst auch, spät noch, die dramatische Form gesellen. „Prinz Friedrich von Homburg", Käthchens echter Bruder, gab sich mit der militärischen auch in die dramatische und theatralische Zucht und erfüllte alle Hoffnungen, die des Dichters Schöpfungen angeregt hatten, mit einem kühnen, siegsfrohen Feldherrnstreich.

Der zerbrochene Krug.

Nähme der „Zerbrochene Krug“ auch unter den deutschen Lustspielen den hohen Rang nicht ein, der ihm gebührt und der ihm heutzutage nicht mehr vorenthalten wird, so bliebe er doch immer als eine Schöpfung Heinrich von Kleists außerordentlich merkwürdig. Der Dichter hat Nichts wieder geschaffen, was so ganz, so durch und durch kräftig und vom gesundesten sinnlichen Behagen durchtränkt ist. Originell wie immer schlug er auch hier nicht den gewöhnlichen Theatertrott der Routiniers ein, und es ist bei der abnormen Entwicklung der Handlung, die das Sujet anstatt von der Quelle bis zur Mündung umgekehrt von der Mündung zur Quelle verfolgt, ganz natürlich, daß das Stück sich in den Entwicklungsgang unserer Lustspielliteratur organisch nicht einreiht. Es bildet und bezeichnet keine Epoche. Es steht völlig isolirt. Es neben oder nach der „Minna von Barnhelm“ zu nennen, ist müssig, weil es an jedem Vergleichspunkt fehlt, aber als sein eigenes Genre ist es allerdings nicht weniger bedeutend. Auch in der Theatergeschichte spielt es eine ganz eigenartige Rolle, und wenn es auch heutzutage stets eine kleine andächtige und begeisterte Gemeinde zu sammeln pflegt, so wird doch das sogenannte „große Publikum“ ihm gegenüber immer einen schweren Stand behalten. Hier ist etwas so ganz Anderes, als das Herkömmliche, etwas von der Lustspielschablone so völlig Abweichendes, daß man sich vorstellen kann, wie das originelle Bild den unvorbereiteten Sinn mehr verwirrt als fesselt. Das eigenartige Problem will erst erfaßt sein, ehe man

es genießen kann. Hier handelt es sich nicht um lustige Verwickelungen des Zufalls, um die Komik der Situationen! Alles, was an dem Stücke Handlung ist, liegt vielmehr schon als ein Geschehenes hinter uns, sobald das Stück anhebt. Es bleibt also nur die Aufklärung und Enträthselung eines bereits Vergangenen bestehen. Auch dabei aber interessirt es nicht zu wissen, wer der Krugzertrümmerer und der Uebelthäter ist, der der guten Eve nachgestellt und dafür von dem handfesten Liebhaber des Mädchens seinen Lohn mit der Thürklinke erhalten hat — das weiß man, als das zerscherbte Factum vor den Richter geführt wird. Wer nun aber glauben sollte, damit sei ja die Sache eigentlich aus und alles Hin und Wieder der Anklagen, Vertheidigungen, Vermuthungen und Zweifel überflüssig, der hat das Stück eben nicht verstanden. Vielmehr ist das einzig Entscheidende die Frage, wie sich der Richter aus der Schlinge, die sich über ihm zusammengezogen hat, herauswickeln wird — ein Unterfangen, dessen er sich mit einer Unverschämtheit ohne Gleichen, dabei aber mit dem köstlichsten Mutterwitz erkühnt. Der Gerichtsrath und der Schreiber übersehen den Zusammenhang sehr bald — das kann sich Adam auch allenfalls denken. Dennoch fehlen die positiven Beweise, und so lange diese nicht beisammen sind, weicht er nicht vom Platze. Selbst die Perrücke in Frau Brigittens Hand bringt ihn nicht völlig aus dem Concept; er trägt darauf an,

„Im Haag bei der Synode anzufragen,
Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen,
Daß Beelzebub den Krug zerbrochen hat."

Unvergleichlich ist die einfache Thatsache von allen Seiten erfaßt und beleuchtet. Zuerst das Gewirr der kleinen Lügen, das Verlieren des Kopfes bei der Ankündigung des Gerichtsraths durch den Bedienten, dann aber, als dieser nun einmal da ist, eine Dreistigkeit und scheinbare Unbefangenheit (von einer edler organisirten Natur möchte man sagen: ein Muth der Verzweiflung), die selbst den Gerichtsrath auf Augenblicke verwirrt und stutzig macht — endlich das Radicalmittel: seine Flucht. Zu der Seltenheit des psychologischen Problems kommt die originelle Sphäre, in der die Begebenheit sich abspielt. Ein niederländisches Ge-

mälde, als hätten es Teniers, Jordaens oder Ostade gemalt. Ein heikler Gegenstand mit einer Kraft der Gesundheit, einer hinreißenden Frische behandelt, die auch nicht entfernt den Gedanken an ein sittliches oder auch nur ein Anstandsbedenken nahe legen kann. Auch liegt nicht hierin, sondern eben in der Umkehrung der gewöhnten dramatischen Verhältnisse zweifellos der Grund der wiederholten Ablehnungen, die der „Zerbrochene Krug" auf dem Theater erfahren hat.

In einer, soweit es die Beibringung und Zusammenstellung thatsächlichen Materials betrifft, ganz verdienstvollen Schrift von Dr. Siegen „Heinrich von Kleist und Der zerbrochene Krug" (Sondershausen, 1879) wird es plausibel gemacht, daß das in Folge der bekannten Wette zwischen Kleist, Zschokke und Ludwig Wieland muthmaßlich im Sommer 1802 auf der Aarinsel im Thunersee concipirte, in der zweiten Hälfte des Jahres 1806 in Königsberg vollendete Stück, nach wiederholter beifälliger Aufführung in öffentlichen Gesellschaften (von denen Kleist seiner Schwester Ulrike am 17. September 1807 berichtet) seinem Dichter am 10. October 1807 nach einer neuerlichen Aufführung bei dem österreichischen Gesandten den Lorbeer eintrug, den seine brennende Sehnsucht nun auch auf der Bühne zu erreichen hoffte. Statt dessen wurde ihm die grausamste Enttäuschung zu Theil. Am 2. März 1808 wurde es in Weimar aufgeführt und unter heillosem Lärmen zu Grabe getragen. Natürlich, wenn man bedenkt, daß das ohnehin so aparte Stück in drei Acte eingetheilt worden war! Daß Kleist diese unmögliche Einrichtung selbst vorgenommen haben sollte, ist ganz unwahrscheinlich — wenigstens würde es an jedem Grunde für die in nicht ganz tactvoller Weise an den Tag gelegte Empörung des Dichters über Goethe fehlen, wenn dieser nicht den Fehler entweder selbst begangen hätte oder doch hätte begehen lassen. Nun mußte es der unglückliche Autor erleben, daß die Weimarer Kritik ihm vorwarf, das Stück nicht in einen Act zusammengedrängt zu haben, während doch die Uebelthäter an ganz anderer Stelle zu suchen waren. Ob Goethe, der das nach einem Ausspruch Henriettens von Knebel „fürchterliche Lustspiel", späterhin ein „problematisches Theater-

stück" nannte, wirklich, wie Eduard Genast (Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers I., 169) erzählt, erklärt hat, er würde gepfiffen haben, wenn es ihm der Anstand und seine Stellung verstattet hätten, ist ziemlich einerlei. Die Thatsache der Dreitheilung bleibt und belastet ihn wie sein vor der Aufführung gefällter Ausspruch, das Stück gehöre wieder „dem unsichtbaren Theater an". Warum dem unsichtbaren? Zugegeben, daß der „Zerbrochene Krug" theatralisch ungewöhnlich ist und folglich dem Publikum nach und nach erst mundgerecht gemacht werden konnte — aber durfte ein so großer Meister, der oberste Leiter einer der einflußreichsten Kunststätten Deutschlands, die für die Pflege des Dramas den Ausschlag gab, so sehr nur dem herkömmlichen Geschmack Rechnung tragen und an der Bildungsfähigkeit wenigstens von zehn Gerechten aus dem Publikum so vollkommen verzweifeln? Goethe konnte doch anderseits nicht umhin, anzuerkennen, daß das Stück „außerordentliche Verdienste habe und die ganze Darstellung sich mit gewaltiger Gegenwart aufdränge". Und ein solchen Lobes würdiges Werk hätte nicht auch verdient, daß ein Goethe es gegen den Unverstand und die Begriffsstutzigkeit der Menge in Schutz genommen hätte, anstatt ihm ein sicheres Verderben zu bereiten? Ganz abgesehen von dem Mangel an theatralischer Einsicht, von dem der große Mann hier wie in manchen anderen Fällen nicht freizusprechen ist, liegt hier eine große Ungerechtigkeit gegen den Dichter Kleist vor. Es ist ganz begreiflich, daß Kleists räthselhaftes Wesen der blühenden geistigen Gesundheit Goethes „bei dem reinsten Vorsatz aufrichtiger Theilnahme immer Schauder und Abscheu erregte, wie ein von der Natur schön intentionirter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen ist". Aber bei dem „Zerbrochenen Krug" trifft das ja ganz und gar nicht zu! — Was die Einrichtung und die mißverständliche Auffassung des Publikums noch heil daran ließen, vernichtete vollends die Darstellung. Becker, der Gemahl der Christiane Neumann (Euphrosyne), spielte nach Genasts Bericht so „breit und langweilig, daß selbst seine Mitspieler die Geduld dabei verloren". Und gerade dies Stück mit seiner unabläßig unterbrochenen Rede, die zum Theil nur aus Inter-

jectionen besteht, verlangt zu seiner theatralischen Wirkung das raschefte Tempo, das die völligste Vertrautheit der Schauspieler mit der Rolle zur natürlichen Voraussetzung hat.

Trotzdem der „Zerbrochene Krug“ nach seinem Erscheinen im Druck (die erste vollständige Veröffentlichung, welcher der Abdruck einiger Fragmente in Adam Müllers „Phöbus“ voraufging, erschien 1811) vielfache gerechte Würdigung und besonders die wärmste Anerkennung durch Tieck erfuhr, blieb er doch dem Theater zunächst wieder fern. Erst 1820 ging er in Hamburg (am 28. September), 1822 im August in Berlin resp. Charlottenburg auf's Neue über die Bühne. Während er in Berlin dasselbe Schicksal wie in Weimar erfuhr, ohne wie dort in drei Acte zerstückelt zu sein, zum Theil gewiß aber durch die Schuld des Herrn Gern, der als Adam gerade wie der Weimarer Becker die Rolle „entsetzlich dehnte“, erzielte er in Hamburg einen vollen Erfolg. Die Bearbeitung des dortigen Directors Ludwig Friedrich Schmidt, die auch der Berliner Aufführung zu Grunde gelegt war, hatte ihn nicht hervorgerufen, aber seinem Spiel (er selbst gab den Adam) mag man ihn wenigstens zum Theil zu danken haben. Durch jene, die eigentlich nur eine ungeschickte Zusammenstreichung ist, glaubte Schmidt sich berechtigt, auf den Theaterzettel zu setzen „Der zerbrochene Krug. Lustspiel in einem Aufzuge *nach* Heinrich von Kleist *von* Friedrich Ludwig Schmidt“ — ein Beweis sehr freier Auffassung vom geistigen Eigenthum, der sich, da die Schmidtsche Bearbeitung leider noch heute weit verbreitet ist, von Zeit zu Zeit erneuert. Zu rechtfertigen, obgleich nicht nothwendig, ist nur die Streichung der Rolle des Veit und hie und da die Tilgung einiger Derbheiten, die, so treffend und charakteristisch sie sind, doch (leider!) aus Rücksicht auf das Damenpublikum fallen müssen. Alles Andere ist Verschlechterung. Der eigenthümlich kräftige und hurtige Dialog hat durch Schmidt viel von seiner Originalität eingebüßt, die Rolle des Gerichtsraths, der bei Kleist ein ebenso gerechter wie humaner Mann und der eigentliche Leiter des Processes ist, ist auf wenige unscheinbare Lappen zusammengesetzt, und vor allen Dingen sind zwei der wichtigsten und wirksamsten Phasen in der Rolle des

Adam völlig verwischt: der plötzliche Umschwung, nachdem Ruprecht den Verdacht auf den Schneider Lebrecht gelenkt, und die Wendung zum Guten vor dem Erscheinen der Frau Brigitte. Das Erste ist besonders drollig. Nachdem der Richter den Ruprecht auf das Abscheulichste heruntergemacht hat, redet er ihn nach dieser günstigen Wendung plötzlich mit milden Vaterworten an („Sprich weiter, Ruprecht, jetzt, mein Sohn") und wendet seinen Zorn nunmehr gegen Eve, von deren Widerspruch gegen Ruprechts Verdacht ihm jetzt die größere Gefahr droht. Ebenso bedauerlich ist es, daß von der prächtigen elften Scene des Originals nur spärliche Reste übrig geblieben sind. Die Wirkung des Auftretens der Brigitte kann nicht trefflicher erhöht werden, als durch den Umstand, daß ganz kurz vor dieser vernichtenden Katastrophe Adam sich wie die ehrlichste Haut von der Welt gerirt und selbst den seiner Sache schon völlig sicheren Gerichtsrath glauben macht, er habe dem Manne Unrecht gethan.

Immerhin muß man aber Schmidt das Verdienst lassen, dem „Zerbrochenen Krug" durch seine allgemein gerühmte Darstellung des Adam und damit indirect auch durch seine Bearbeitung den Weg gebahnt zu haben. Was aber damals Anerkennung verdiente, ist heutzutage, da die Kenntniß und Werthschätzung Kleists in gebildeten Kreisen weit verbreitet ist, längst überwunden und ein Rückgriff auf die Schmidtsche Einrichtung nunmehr ein Mangel an Respect vor dem Kunstwerk und seinem Dichter. Auch die bei dem Münchener Gesammtgastspiel 1880 der Aufführung des Stückes zu Grunde gelegte Regiebearbeitung, irre ich nicht, von dem dortigen Regisseur Richter im Anschluß an Schmidt verfaßt, empfahl sich nicht, kaum auch die 1876 bei Theile in Leipzig als „Festschrift" erschienene von Dr. Karl Siegen, die in übertriebener Rücksichtnahme auf die Personalverhältnisse unserer Bühnen außer dem Veit auch noch den Bedienten und eine der Mägde beseitigt. Das einzige, dem jetzigen Stande des Theaters und der Verehrung Kleists Würdige ist der Rückgriff auf das Original mit alleiniger Ausmerzung einiger weniger allzu derber Ausdrücke. Es versteht sich auf alle Fälle, daß nur die sorgfältigste Vorbereitung in Bezug auf Regie und

einzelne Rollen eine genügende Vorstellung eines so schwer zu gebenden Stückes ermöglichen kann. Fehlt diese, dann wird man, auch heute noch, dem Werke nur schaden, anstatt ihm zu nützen. Das Publikum muß fühlen, daß außerordentliche Kräfte auf etwas Außerordentliches verwandt sind; es muß bewundern können, ehe es Zeit findet sich zu verwundern. An sich ist die Charakteristik überaus lichtvoll, aber nur die angeborene vis comica wird den Adam, der gründlichste Fleiß die anderen Rollen bewältigen. Für mich ist es, wenn ich mich des vortrefflichen Bildes erinnere, das uns Dingelstedt von dem Adam Dörings und la Roches entwirft, nicht zweifelhaft, daß Döring in seiner funkelnden Vielfarbigkeit, in seiner Unruhe und Beweglichkeit im Sinne des Dichters das Richtige getroffen hat. Ich habe la Roche in dieser Rolle selbst nicht gesehen und Dingelstedts Resumé, welches den Zuschauer sagen läßt „Ich habe den zerbrochenen Krug mit la Roche gesehen", aber „Ich habe Döring im zerbrochenen Krug gesehen", verstehe ich nicht recht, aber ich weiß nur, daß Dörings Komik bunt, grell und wüst, aber eben darum à la Adam und unwiderstehlich war, daß ich mir auch ein langsameres Tempo (selbst Döring war ab und an nicht rasch genug) als mit der Rolle verträglich nicht zu denken vermöchte. Der Namensbezug Adam und Eva ist natürlich für die Charaktere ohne Bedeutung. Daß Kleists liebliches Schweizer „Mädeli", von dem wir so gut wie Nichts wissen, für Evchen Modell gestanden, wie Siegen annehmen zu müssen glaubt, wissen wir eben nicht, und für die klar für sich zeugende Rolle ist es belanglos. Auch daß Ruprechts Name „im sinnigen deutschen Märchen vorkommt" scheint mir ganz und gar zufällig und ohne Reminiscenz, wie ich denn auch in der redseligen Frau Marthe Rull „die polternde Namensschwester im Goetheschen Faust" mit Siegen nicht zu erkennen vermag. Vollkommen überzeugend ist dagegen Alles, was dieser Erklärer in der erwähnten Schrift über zahlreiche Antitheſen, Wortspiele, Alliterationen und Assonanzen der Sprache beibringt — für den Dialog wohl herauszuhebende Dinge!

Mit dem ungewöhnlichsten Fleiß der Vorbereitung sollten die Theaterdirectionen auch eine eigene Decoration an das eigen-

artige, in den gewöhnlichen Rahmen so gar nicht passende Stück wenden: einen niedrigen, kleinen, mit Hausgeräthen, Kleidern, Gegenständen aller Art vollgepackten Raum, der das Tohuwabohu dieses bedenklichen Junggesellenlebens und Richterstandes sofort ins richtige Licht stellt. Ein Alkoven, ein großer Kachelofen — Bettzeug, Krüge und Stiefel bunt durcheinander, ein Bild der Poesie der Unordnung, wie es uns die Niederländer an die Hand geben. In der Registratur des guten Adam befindet sich ein ganzes Depôt von Victualien, Kuhkäse, Braunschweiger Wurst, Schinken; Pupillenacten dienen als Einschlag. Sieht es so in seinem amtlichen Revier aus, wie wird dann sein Wohnzimmer, das zugleich Gerichtssaal, Empfangs- und Schlafzimmer ist, bestellt sein? — Alles das ist zwar nur Schale für den poetischen Kern, aber es ist die Schale, die der Kern sich geschaffen und die sein Verständniß erschließt und fördert. Für einen Dichter wie diesen muß immer ein Uebriges geschehen; die Nachwelt hat gut zu machen, was die Mitwelt an ihm gesündigt.

Die Hermannsschlacht.

In seinem „Katechismus der Deutschen“ läßt Heinrich von Kleist einen Vater seinen Sohn fragen:

Was hältst du von Napoleon, dem Korsen, dem berühmtesten Kaiser der Franzosen?

Antwort: Mein Vater, vergieb, das hast du mich schon gefragt.

Frage: Das habe ich dich schon gefragt? Sage es noch einmal mit den Worten, die ich dich gelehrt habe.

Antwort: Für einen verabscheuungswürdigen Menschen, für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten, für einen Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht und den Engeln einst am jüngsten Tage der Odem vergehen wird.

. . . . . .

Frage: Wie sollst du dir ihn vorstellen?

Antwort: Als einen der Hölle entstiegenen Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.

. . . . . .

Frage: Warum mag das Elend wohl, das in der Zeit ist, über sie [die Deutschen] gekommen, ihre Hütten zerstört und ihre Felder verheert worden sein?

Antwort: Um ihnen die Güter völlig verächtlich zu machen, und sie anzuregen, nach den höhern und höchsten, die Gott den Menschen beschеert hat, hinzustreben.

So schrieb Kleist im Jahre 1809 nach dem Ausbruch des Krieges zwischen Oesterreich und Frankreich. Er hatte gehofft, diesen Katechismus mit seinen übrigen politischen Aufsätzen, den „satirischen Briefen“ und dem Lehrbuch der französischen Journalistik

in einer patriotischen Wochenschrift vereinigen zu dürfen, und schon reifte diese Hoffnung ihm nach dem Siege von Aspern der Erfüllung entgegen. In trunkener Begeisterung feierte er den Helden, der die Schlacht entschied, Erzherzog Karl, in trunkenen Versen, zügellos:

„Aber wen ruf' ich (o Herz, was klopfst du?)
Und wo blüht, an welchem Busen der Mutter,
So erlesen wie sie aus Eden kam,
Und wo duftet, auf welchem Gipfel
Unverwelklich, wie er Alciden kränzet,
Jungfrau und Lorbeer, dich, o Karl, zu krönen,
Ueberwinder des Unüberwindlichen?"

Schon hatte er für die Zeitschrift („Germania" sollte sie heißen) eine begeisterte und begeisternde Einleitung entworfen:

„. . . . Hoch auf den Gipfel des Felsens soll sie sich stellen und den Schlachtgesang herabdonnern ins Thal! Dich, o Vaterland, will sie singen und deine Heiligkeit und Herrlichkeit, und welch' ein Verderben seine Wogen auf dich heranwälzt! Sie will herabsteigen, wenn die Schlacht braust, und sich mit hochroth glühenden Wangen unter die Streitenden mischen und ihren Muth beleben und ihnen Unerschrockenheit und Ausdauer und des Todes Verachtung ins Herz gießen."

Da zerstörte die Schlacht von Wagram mit den Hoffnungen Deutschlands auch seine beglückenden Aussichten, und in tiefster Erschütterung blieb er in Prag (wo sich ihm die Idee seiner „Germania" verwirklichen sollte) zurück, sein Elend und seine Rachegedanken in Verzweiflung nährend. Hier war es, wo ihm der Entschluß kam, Napoleon durch Gift aus der Welt zu schaffen.

Man muß sich diese schrankenlose Hingabe des Dichters an das Vaterlandsgefühl vor Augen führen, sich den brausenden Ruf der „Germania an ihre Kinder" durch Ohr und Seele tönen lassen, diesen großartigsten Rachepsalm, den je ein Dichter gesungen, jene oft wiederholten, wilden Worte:

„Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn todt! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht."

Nur aus diesem allerpersönlichsten Empfinden, dem der Druck der Zeit das Herzblut entpreßte, ist die „Hermannsschlacht" ganz zu verstehen.

Schon im Jahre 1808 war sie entstanden, rasch, in fliegender Eile, so lange die Seele glühte. Kleist erwartete zuversichtlich, sie auf die Bühne zu bringen, sich mit dem Dichtwerk unmittelbar an das Herz der Zeit zu legen, den schlummernden Vergeltungstrieb zu wecken und einen allgemeinen Brand mit entzünden zu helfen. Aber die Hoffnung war, wie sich vorhersagen ließ, vergeblich. Die Censur und die Furcht vor dem Eroberer, die selbst im äußersten Wien nicht schlummerte, banden seinem Freunde Collin, der auf das Repertoire des Burgtheaters nicht ohne Einfluß war, und dem Kleist die „Hermannsschlacht" am Neujahrstag des Jahrs 1809 gesandt hatte, die Hände. Er vermochte Nichts, ihre Aufführung durchzusetzen. Sie wurde zu des Dichters schmerzlichster Enttäuschung abgelehnt und war damit für ganz Deutschland unmöglich. So vergilbte sie denn, da auch an ihren Druck nicht zu denken war, unter seinen andern Manuscripten, auf ihrem Titelblatt das bittre, trübe Wort:

„Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schooß, mir, deinem Dichter, verwehrt."

Wie tief mußte die Begeisterung in seiner Seele wurzeln, wie groß seine Liebe zu Volk und Vaterland sein, daß er nach diesem Schlag, der jeden Andern zum Ankläger gegen seine Landsleute gemacht haben würde, dennoch nicht müde wurde, immer wieder mit Schrift und Lied ihre Herzen zu rühren, wie es seine Blätter, seine Lieder von 1809 beweisen. Er selbst war ein Hermann, „so mild" sonst, so gütig und liebevoll gegen alle Welt, und doch „schrecklich heut, ein Schlossenwetter", wenn es den Haß gegen den Unterdrücker zu predigen galt. Und wie Hermann am Tage der Schlacht seinen Deutschen zuruft „Vergebt, vergeßt! versöhnt, umarmt und liebt euch!" so lehrt er auch den Knaben im Katechismus der Deutschen, dem Bruder zu verzeihn.

Was einer so erhabenen, durch und durch wahrhaften Empfindung entquoll, das mußte zu Herzen gehen, auch wenn es dichterisch minder groß gewesen wäre, als es Kleists „Hermannsschlacht" ist. Nur Eins erwarte man nicht: in dem gewaltigen Werk ein regelrechtes Drama zu finden. Dazu fehlt es ihm an der erst aus dem Zusammen- und Aufeinanderwirken der Charaktere

sich ergebenden, verwickelnden und entwickelnden Handlung, an Colliſion, Conflict und Befreiung. So nebenher lösen ſich auch wohl einige Spannungen (Marbod und Hermann, Thusnelda und Ventidius), aber ſie treten hinter der Hauptſache, wie ſie es müſſen, beſcheiden zurück und wirken, wie das Liebesſpiel des Ventidius und Thusneldens Rache, nur epiſodiſch. In der Perſon Hermanns aber haben wir den vollkommenen epiſchen Helden, in den Begebenheiten, wie es auch gar nicht anders ſein konnte, die echte und rechte epiſche Handlung, und das Ganze erſcheint uns heutzutage mehr als ein Gelegenheitsſtück, als ein Feſtſpiel in größter dramatiſcher Form denn als Drama. Dieſen Eindruck verleugnet es auch auf der Bühne nicht. Zwar ſeinen bezwingenden Schönheiten, ſeinen dramatiſchen und theatraliſchen Einzelheiten wird ſich Niemand entziehen können, aber als Ganzes vermag es nicht dramatiſch zu feſſeln. Iſt aber das Gemüth durch irgend einen Umſtand patriotiſch-feſtlich geſtimmt, kommt wohl gar noch ein politiſcher Reiz oder ein Anſtoß von ſolcher Stärke hinzu, wie ihn der große Krieg von 1870 bot, dann übt dieſe mächtige Poeſie immer noch eine wahrhaft aufſtachelnde und berauſchende Wirkung. Sie rechnet aber auch auf dieſe beſondre Färbung und Regung der Seele, und darum kann man es erleben, daß die „Hermannsſchlacht", die oft bei feſtlichen Gelegenheiten, bei den Tagen großer patriotiſcher, politiſcher und ſocialer Verſammlungen, auf die Bühne gebracht wurde, alſo unter Verhältniſſen, wo es nur des Funkens bedurfte, um die Herzen lichterloh in Brand zu ſetzen, an einem Abend einen Theatererfolg erzielte, wie er überall zu den Seltenheiten gehört, um am andern, bei dem Fehlen dieſer Bedingungen, faſt zu verſagen und beifallos vorüberzugehen. In dieſer Beſchränkung liegt Beides: die Schwäche des Stücks und ſeine beiſpielloſe Stärke.

Man hat in Bewunderung über die Thusnelda-Handlung ausgerufen: man möge ſich dieſe hinwegdenken, und man werde den Eindruck haben, daß die Handlung plötzlich und unbarmherzig zuſammenſchrumpfe. (O. Brahm, Heinrich von Kleiſt, pag. 299.) Das iſt vollkommen richtig, aber es iſt auch wie Nichts geeignet, die undramatiſche Dürftigkeit des Stoffes aufzu-

decken. In der That: ganz ähnlich wie „Heinrich der Vierte", wenn man ihm die Falstaff-Episoden nimmt, etwa wie eine als Ritter costümirte Modellpuppe aussehen würde, ohne Leib, ohne Leben, so würde die „Hermannsschlacht" ohne die Thusnelda-Episode an Inhalt, Fülle und Schönheit so sehr verlieren, daß sie auf der Bühne keinen Reiz mehr zu üben vermöchte — was bei einem echten Drama, das, wie es auch die „Hermannsschlacht" thut, von dem Theater nichts Unmögliches verlangt, einfach undenkbar wäre. Ganz bewunderungswürdig ist es aber, daß Kleist uns durch den Reiz seiner Gestalten derart zu bezaubern vermag, daß wir in ihrem Anschauen gegen die Schwächen der Handlung blind werden. Ein Blick aus Hermanns großen blauen Augen und wir folgen ihm willig in alle Krümmen seiner List und halten nur an zwei Stellen, von denen noch zu reden ist, auf dem Weg, den er uns führt, betreten und schaudernd inne.

Dieser Fürst der Cherusker ist eine der glänzendsten Verkörperungen deutschen Wesens. Unserer Poesie, die reich an Idealbildern der deutschen Frau, ist der Typus des deutschen Mannes nicht oft so überzeugend, so deutlich, so imposant und herzrührend zugleich gelungen. Dieser Hermann tritt dicht neben den Knabenjüngling Siegfried, wie Wagner ihn gezeichnet, und bleibt auch dem vollendeten Heldenbilde nicht fern, das uns durch das Nibelungenlied überliefert ist. Aber sein Charakter ist reicher als der des leuchtenden Sohnes Siegmunds und der Sieglinde entfaltet. Die ganze ruhige Sicherheit in der Anlegung eines großen Planes, die ganze Zähigkeit und Festigkeit, selbst die verborgen berechnende List, die nur durch die Bedeutung des Zweckes geadelt wird, alle diese Eigenschaften des praktischen Genies, die sich in einigen der Größten unsrer Geschichte zusammenfinden (Friedrich der Große, Fürst Bismarck) verbinden sich im Hermann mit einem schrankenlosen Idealismus, der seine Sache auf Nichts stellt, wenn nur der Altar unbefleckt bleibt, um den alle seine Gedanken kreisen, dem all sein Mühen und Ringen gilt: der Altar des Vaterlandes. Der mächtige Wille, der starke Verstand erhalten ihre Nahrung aus dem glühendsten Herzen, und um dieser übermächtigen Liebe willen liebt man ihn wieder und verschließt

die Augen gegen die Ausschreitungen dieses ihn ganz beherrschenden Triebes. Deutschland seufzt unter der römischen Drangsal. Aber seine Stämme sind gespalten und entrathen des einmüthigen Willens, der das Joch abschütteln könnte — ganz wie zur napoleonischen Zeit. Seine Fürsten sind theils ins feindliche Lager übergegangen (wie die Fürsten des Rheinbunds), die andern hadern um einen Strich streitigen Landes, oder sie conspiriren, schreiben „mit Chiffren, Deutschland zu befreien" (der Tugendbund), aber ein großes Opfer zu bringen sind sie nicht stark genug, und so versäumen sie die Zeit und verschieben die Rettung von Tag zu Tag. Nur Einer außer Hermann könnte noch helfen, sein ebenbürtiger Rival, Marbod, der mächtige Fürst der Sueven, aber er scheint bei der Zwietracht der Deutschen einen Versuch zur Erhebung für aussichtslos zu halten und geneigt, ein Bündniß mit den Römern, die ihm mit der Oberherrschaft in Deutschland schmeicheln, einzugehen. In dieser Noth steht Hermann ganz auf sich allein und im tiefsten Schrein des Herzens birgt er die Entschlüsse, die dem ganzen Volke mit einem Schlage die Rettung bringen sollen.

Es liegt keine Spur von Großmannssucht in dieser stolzen Einsamkeit. Er würde sich Verbündete werben, wenn es nur ginge, aber er weiß, daß den Fürsten, auch den besten, ob ihnen schon eine Ahnung seiner Größe und seiner geheimen Entwürfe dämmert, doch „der Sinn des Rechnens", wie Heinrich der Fünfte es in dem Gebet vor der Azincourt-Schlacht nennt, nicht zu nehmen ist. Er hänselt sie, indem er bald „von dem schönen Tod des Helden" spricht, dem Einzigen, was ihm noch übrig bleibe, bald von dem Siegszug, der ihn oder seine Söhne und Enkel nach Rom führen wird — er möchte, sie erriethen ihn und ergriffen mit rascher Hand die seine; als er ihnen die Losung nennt, Alles drangeben, Alles, Goldgeschirr, Perlen, Juwelen, Heerden und Heimatfluren, da verstehen sie ihn wieder nicht und wenden sich von ihm wie von einem Rasenden.

„Die eignen Fluren sollen wir verheeren?
Die Heerden tödten? Unsre Plätze niederbrennen?
. . . . . .

Das eben, Rasender, das ist es ja,
Was wir in diesem Krieg vertheid'gen wollen."

Hermann: „Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's" —

und kurz wendet er sich von ihnen.

Nur Einem muß er sich vertrauen: dem Marbod, und wieder thut er es mit einer heiligen Zuversicht, die Nichts für sich will und Alles den Göttern anheimstellt. Sein großer Vorsatz hat jeden irdischen Wunsch in ihm getilgt und wie der Besitz hat auch der Ehrgeiz keine Macht über ihn. Er zahlt dem mächtigen Manne den Tribut, den er ihm abgefordert, er unterwirft sich ihm, er trägt ihm die Oberherrschaft über Deutschland an und legt ihm „in Ehrfurcht" den Kriegsplan vor, der die Legionen des Varus im Teutoburger Walde vernichten soll. Es ist eine bescheidene Größe, die wiederum ganz fern von aller Tugendprahlerei ist, so einfach, so schlicht, so wahr äußert sie sich. Und sein Liebstes setzt er auf diesen Wurf: seine beiden blonden Knaben und einen Dolch schickt er dem Marbod zugleich mit dem inhaltschweren Schreiben.

„Wenn irgend in dem Brief ein Arges ist enthalten,
Soll er den Dolch sofort ergreifen
Und in der Knaben weiße Brüste drücken."

Und als der Bote besorgt bittet, ihm, um seine Sendung auf alle Fälle in Marbods Hände zu retten, zwei Freunde zur Seite zu geben, weist er den Vorschlag ernst wie eine Lästerung zurück.

„Nichts, nichts, Luitgar! Welch ein Wort entfiel dir?
Wer wollte die gewalt'gen Götter
Also versuchen! Meinest du, es ließe
Das große Werk sich ohne sie vollziehn?
Als ob ihr Blitz drei Boten minder
Als einen einzelnen zerschmettern könnte!
Du gehst allein, und trifft du mit der Botschaft
Zu spät bei Marbod oder gar nicht ein,
Sei's! mein Geschick ist's, das ich tragen werde."

Inzwischen aber, ehe Marbods Entscheidung eintrifft, gilt es noch die feinsten Fäden der List zu spinnen. Dem galanten Spiel des schönen jungen Römerhauptmanns Ventidius mit seiner Gattin leistet er nicht nur Vorschub, er muntert sie sogar zu „betrüge-

rischen Schritten" auf um seine Leidenschaft zu nähren und ihn und des Ventidius Genossen mit Blindheit über seine wahre Gesinnung zu schlagen. Wo nur ein Anlaß von den heranrückenden Legionen kommt, der die Gemüther der Deutschen zu Wuth und Rache entflammen könnte, verstärkt er ihn durch falsche Gerüchte und lügt selbst dabei wie ein Punier. Jeder Greuelthat dichtet er eine zweite und dritte hinzu, und als die Cohorten nun eingerückt sind und unter des Varus gemessenem Befehl „Feuer, Raub, Gewalt und Mord" ruhen, verflucht er die römische Mannszucht, und droht, die Teutoburg an allen Ecken anzuzünden, wenn ihm der Feind nicht den Brand zuwirft, der den Römerhaß durch ganz Deutschland entflammen könnte. Da geschieht wirklich eine jener Unthaten, wie sie jeder Krieg kennt, ein Verbrechen, das die Greuel des dreißigjährigen Krieges noch nicht einmal erreicht: eine Jungfrau fällt der viehischen Begierde eines Soldatentrupps zum Opfer und sinkt, sprachlos und ganz zerstört, unter den Dolchen ihres Vaters und ihrer Vettern todt zusammen. Das ist das Letzte. Der Ueberlieferung folgend läßt der Dichter den Leib auf Hermanns Befehl zertheilen und die fünfzehn Stücke den fünfzehn Stämmen Germaniens senden. „Das wird" ruft er dem verzweifelten Vater zu,

„Das wird in Deutschland, dir zur Rache,
Bis auf die todten Elemente werben,
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen und die See,
Des Landes Rippen schlagend, Freiheit brüllen."

Und als nun die Stunde kommt, als der Nornentag anbricht, als Alles, was er gehofft und geplant, zur Reife kommen oder für immerdar ins Grab sinken soll, am Morgen der Schlacht — da übermannt den gewaltigen Mann das Gefühl — ein einziges Mal — und unter dem „herzerhebenden Gesang der süßen Alten" versagt ihm die Stimme, löst sich ihm das Auge in Thränen.

Es ist ein wunderbares Lied, dessen erste Zeile uns schon das Wasser in's Auge locken kann. „Wir litten menschlich seit dem Tage, da jener Fremdling eingerückt." Menschlich — ein Andrer hätte von „übermenschlichem" Leiden oder von der „übermensch-

lichen" Geduld gesprochen, mit der es ertragen worden. Er, der des Leidens gewohnte Dichter, der weiß, was ein Mensch zu tragen vermag, der selbst die „Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks" erduldet hat, redet anders. „Wir litten menschlich" — dies eine Wort ist der ganze Kleist. Und die „süßen Alten" kennen ihres Führers Herz:

„Du bist so mild, o Sohn der Götter,
Der Frühling kann nicht milder sein" —

So mild! Also etwas Uebermächtiges muß diese sanfte Seele gewaltsam zum Furchtbarsten getrieben haben, aus der Liebe allein ist auch das Entsetzlichste zu erklären, das wir so eben schaudernd mit angesehen. Denn dieser milde Sohn der Götter ließ den römischen Heerführer Septimius Nerva, seinen Verbündeten, als erstes Opfer mit einer „Keule doppelten Gewichts" erschlagen, den unschuldigen Mann, seinen Gefangenen, dessen einziges Verbrechen es ist, ein Römer zu sein. Die Scene ist furchtbar, denn jedes Recht ist auf des Septimius Seite, ja, jedes unbefangene Gefühl. Mit hoher Würde faßt sich der Verrathene dem grimmigen Helden gegenüber, dem wir Modernen in den Arm fallen möchten, wenn er uns nicht mit der Antwort niederschlagen würde, die er unmittelbar darauf, nach dem Gesang der Barden, ganz Milde und Güte, dem Manne giebt, der ihm den Tod der abtrünnigen Deutschen anräth: „Verwirre mir das Gefühl nicht!" Dies Gefühl ist es ja eben, das ihn zum Siege geführt hat, aus ihm ist klar, hart, scharf wie der Diamant sein Entschluß erwachsen. Es ist lückenlos, es läßt sich nicht zersplittern, wir müssen es in seiner Ganzheit nehmen wie es ist und unsre gebildeten Scrupel überwinden. Und denken wir uns diesen Zug einmal weg: bliebe der Mann noch derselbe, der er jetzt ist? Würde er hier nachgeben und weich werden, würde er mit einer so sentimental-tugendhaften Wallung nicht dem verwaschenen Arminius-Ideal Lohensteins, Klopstocks, der Barden Sined und Rhingulph und der zahllosen Poeten, die nach Kleist eine „Hermannsschlacht" geschrieben, bedenklich nahe kommen? Man braucht der Scene Nichts von ihrer Schrecklichkeit zu nehmen, man kann den armen Septimius Nerva auf das Tiefste bedauern und ihm

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

vollkommen zustimmen, wenn er von den „Hunden in Germanien“ spricht, die ihn zerreißen. Die Cultur hat vor der Barbarei immer Recht — aber die Barbarei hat in ihrer schreckenlosen Größe auch Berge versetzt, die keinem Culturhebel wichen, und diese Grausamkeit Hermanns ist nicht nur, um ein bedeutendes Wort Kürnbergers über Schiller zu gebrauchen, eine „Grausamkeit des Genies“, es ist auch eine Grausamkeit der Liebe, der Liebe zum Vaterlande, und um dessentwillen muß sie ertragen werden.

Nicht ganz so gut steht es mit dem zweiten Barbarenstreich, den Hermann der Cultur versetzt, und der das Haupt des Varus trifft, und zwar aus doppelten Gründen. Denn einmal steht die Scene, der Zweikampf Fusts und Hermanns um die Ehre, den Führer der Legionen zum Tode zu befördern, an einer Stelle, wo wir, des glorreichen Ausgangs des Kampfes bereits gewiß, in dem Jubel der Freude eine überflüssige, dem Feinde zugefügte Rohheit zu ertragen nicht mehr in der Stimmung sind; dann aber fehlt dieser That eben mit der unvermeidlichen, nothwendigen Ganzheit und Unbeirrbarkeit des Gefühls die echte Quelle, die sie sittlich und ästhetisch erklärt: denn was das Glücksspiel der Waffen, also ein Loos, zu entscheiden hat, entbehrt dieses adligen Stempels. Dem Nerva gegenüber gab es für Hermann keinen Zwiespalt. Wie Blitz und Schlag waren Entschluß und That da, ohne Bedenken, ohne Wahl. Warum hört Hermann nun plötzlich auf den eifersüchtigen Ruf des Cimbernfürsten Fust „Du hast des Ruhms genug!“? Ist es denn nun plötzlich doch die Ruhmsucht, die sich regt, auch in der bis dahin von aller Eigensucht unbefleckten Seele des Helden? Ja, sie ist es wirklich. Von einer sittlichen Kritik bleibe sie in ihrer Menschlichkeit verschont, um so mehr, da sie sich auf das Liebenswürdigste in Hermanns verbissenem Aerger äußert, der Ueberwundene zu sein, und um das Opfer zu kommen, das er sich durch zwölf Jahre „treu“ ersehnt. Aber einmal ist es doch keine sonderliche Heldenthat, nachdem Alles schon entschieden ist, einen verwundeten Gegner niederzuschlagen. Nerva war das erste Opfer. Er weihte die Vernichtung der Römer gleichsam symbolisch ein. Soll Varus in gleichem Sinne das letzte sein? Dann hätte er aber auch von

Hermanns Hand ſtatt von der des uns völlig gleichgültigen Fuſts ſterben müſſen. Das wäre eine berechtigte künſtleriſche Symbolik geweſen. Statt deſſen verläßt der Dichter zu Gunſten eines Intermezzos den gewieſenen Weg und bereitet uns qualvoll lange das widrige Schauſpiel des Loosfechtens um die Vernichtung eines Mannes, der nichts mehr und nichts weniger als ein treuer Diener ſeines Herrn war, der ſeiner Pflichten mit ruhiger, edler Haltung gewaltet und über den Ehrgeiz des Cäſaren das richtige Urtheil fällt:

„Rom, wenn, gebläht von Glück, du mit drei Würfeln doch
Nicht neunzehn Augen werfen wollteſt!"

Der Anblick iſt kaum zu ertragen. Varus' Fall von Hermanns Hand ohne die Verſuchung des Waffenglücks hätte uns nicht beleidigt; der Streit der Fürſten um den Todesſtreich aber nimmt dieſen die Größe. Dieſer Cimber hat kein Recht, auf den Leib des römiſchen Feldherrn den Fuß zu ſetzen, und während er es thut, ſammelt ſich um das Haupt des Gefallenen die Glorie des Heldenthums und verdunkelt auf einige Augenblicke die hellen Siegesſterne der Deutſchen.

Von Hermanns Weib, der Tochter des Segeſt, entwirft uns Tacitus in den Annalen mit der dieſem großen Schriftſteller eigenen vielſagenden Kürze ein bedeutendes Bild. In dem Triumphzug des Germanicus ſchreitet ſie hochaufgerichtet, ohne Thränen, ohne Wehklagen, mit gefaltenen Händen einher, die geſenkten Augen auf den Schooß gerichtet, in dem das junge Leben, das ſie von dem Gatten empfangen, zur Knechtſchaft heranreift. Dieſe Thusnelda muß man vergeſſen, wenn man die Kleiſtſche ganz begreifen und bewundern will, denn dieſe iſt ohne Hoheit, ohne Faſſung, ohne den großen Stil der Taciteiſchen Fürſtin. Nicht daß ſie ihrer weiblichen Würde das Mindeſte vergäbe — wenn ihr die verliebte Dreiſtigkeit des Ventidius zu viel wird, richtet ſich die Gattin und Mutter hoch in ihr auf, und ein einziger ſtrenger Blick genügt, jenen in ſeine Schranken zurück zu weiſen. Aber auch ihre Würde nimmt herbe und ungelenke Manieren an, ihr Barbarenthum verleugnet ſich nie und in humoriſtiſcheſtem Lichte zeigt es ſich gerade da, wenn ſie der römiſchen Mode etwas ab-

lauschen, Artigkeiten sagen und sich zieren will. Wir lächeln über sie, wie ihr Gatte es thut. Nun müßte man den Dichter suchen, der die Frau, und eine solche Frau, mit der sich in der deutschen Phantasie die verschwommene Vorstellung eines Idealbildes, einer Verkörperung der „Germania" gleichsam mit dem Eichenkranz im Haar und dem gezückten Schwerte in der Rechten, verbindet, durch eine solche Behandlung nicht unmöglich gemacht hätte. Bei Kleist schwinden alle Bedenken; immer erscheint sie uns wahrscheinlich, immer liebens- und verehrungswürdig. Die unverletzliche Gesundheit ihrer reinen, naiven Natur imponirt uns und die plumpe Grazie, mit der sie auf die Schmeicheleien des Legaten eingeht, rührt uns fast, da wir sie mit dem kindlichsten Vertrauen in die Ehrlichkeit seiner Liebesschwüre Hand in Hand gehen sehen. In seiner Weise hat Kleist mit der Thusnelda ganz so viel gewagt wie mit dem Hermann, dessen echte und rechte Gattin sie ist, und das Wagniß ist ihm (bis auf einen wichtigen Zug) ganz so vollkommen gelungen. Oder kommt ihr eine der dichterischen Thusnelden unsers und des vorigen Jahrhunderts gleich, etwa Halms wortreiche Mutter des „Fechters von Ravenna"? Die Gegenwart, die sich Kleist aufdrängte, und seine eigenste Empfindung vom Wesen des Weibes haben die Gestalt mitschaffen helfen, aber diese modernen und subjectiven Züge haben ihr das wärmste Leben geliehen, ohne sie doch zu entwurzeln und dem heidnischen Boden und der heidnischen Zeit zu entfremden. Er dachte an die „Weiberchen, die sich von den französischen Manieren fangen lassen", an die thörichte Schwärmerei für den Feind (die u. A. während des großen deutsch-französischen Krieges in dem Turkocultus ihren albernsten Ausdruck fand), und er ließ seine Thusnelda an dem jungen Ventidius Gefallen finden, wie manche „teutsche" Frau an den eleganten Manieren eines Lieutenants der grande nation. An dem großen Werk ihres Gatten gönnt der Dichter ihr aber nur einen untergeordneten Antheil. Sie hat den Ventidius zu kirren (was ihr schwer ankommt, da sie in ihrer Wahrhaftigkeit eine Versündigung darin erblickt), sie kennt auch den Römerhaß ihres Mannes (II, 8), aber von dem Zweck der Sendung ihrer Kinder an Marbod scheint sie Nichts zu wissen,

und von dem Blutgericht, das Hermann über die in Teutoburg zurückbleibenden Cohorten und ihren Führer Craſſus ergehen laſſen will, hört ſie erſt auf Umwegen, durch ein Gerücht (IV, 9). So hat Hermann ihr im Rath ſeiner tiefſten und ernſteſten Gedanken keinen Platz gegönnt. Wenn er ſich erquicken, ſein Herz erleichtern, ſich erheitern will, dann ſucht er ſein Weib, dann redet er mit ihr, dann drückt er ſie an ſich, treu, voll Rührung über ihren reinen Sinn, aber mit einem Lächeln um die Mundwinkel, fröhlich, neckiſch. Auch Achill lächelt über Pentheſileas Heldenthum, auch das treue Weib des Michael Kohlhaas hat keinen Antheil an den Umſturzgedanken ihres Mannes, auch das Käthchen von Heilbronn wird als Gräfin Wetter vom Strahl nur die Rebe ſein, die ſich um den Ulmbaum ſchlingt; ſelbſt die hochherzige Natalie erlangt keinen Einfluß auf den Willen ihres geliebten Homburg, ja, als ihn der Anblick ſeines Grabes aus allen Fugen gebracht, löſt er ſich mit einem raſchen Wort ganz von ihr los — und ſie erträgt es. Das muß man berückſichtigen, um zu verſtehen, daß Thusnelda in Kleiſts und Hermanns Munde zum „Thuschen“ wird — ein ganz modern berührender Koſename, den kein andrer Dichter, ohne ſein dichteriſches Geſchöpf ſchwer zu ſchädigen, hätte wagen dürfen. Kleiſt aber darf es. Er verſteht es wie Keiner, ſeine Geſtalten dadurch, daß man über ſie lachen muß, nicht zu entadeln. So ehrt Thusnelden denn auch ihre Wahrhaftigkeit und ihr Vertrauen in dem Liebesſpiel mit dem Ventidius Carbo. Hermann durfte ſie ſogar dazu anfeuern: ſo felſenfeſt war ſein Glaube an ihre Treue.

Nun aber kommt auch für ſie die Wendung zum Furchtbaren — und ganz nach Frauenart, dem Gefühl folgend, ohne rechts noch links zu ſchauen, jagt ſie plötzlich weit, weit über das Ziel hinaus. Noch eben hat ſie, von Hermanns Befehl, alle Römer niederzumachen, aufs Tiefſte erſchreckt, den Gemahl um das Leben des Ventidius gebeten, der ſich in ihr argloſes Herz doch tiefer geprägt, als ſie bis dahin wiſſen oder glauben mochte, und er hat es ihr gewährt, ruhig, ohne Erregung, in der Kenntniß des wahren Sachverhalts. Die Scene iſt nach allen Richtungen charakteriſtiſch. Thusnelda wagt es nicht, den Namen zu

nennen, der ihr auf der Lippe bebt. Den Craſſus ſchiebt ſie vor, immer den Craſſus. Er ſoll ſterben!

„Craſſus, mein liebſter Freund, mit allen Römern?
. . . . . .
Craſſus? Nein ſag mir an, mit allen Römern —
Die Guten mit den Schlechten, rückſichtslos?“

Und nochmals führt ſie ihm ein andres Bild vor die Seele: den jungen Centurio, der mit Gefahr des eigenen Lebens das Kind einer deutſchen Mutter aus den Flammen gerettet. Umſonſt. Da bricht ſie aus, nun plötzlich ohne alle Vermittlung, weinend:

„Mein liebſter, beſter Herzens-Hermann,
Ich bitte dich um des Ventidius Leben,“

deſſelben Ventidius, den ſie durch ihr eigenes Verhalten ſo kühn hat machen dürfen und ſollen! Und als ihr die Schonung ſeines Lebens zugeſagt wird, küßt ſie dem Hermann wie ihrem „hohen Herrn“ die Hand, und verſichert, indem ſie die Thränen trocknet, ſie wolle dem Jüngling ſeine Rettung mit Spott und Hohn würzen, damit er ſich nicht „mit falſchem Wahne ſchmeichle“. Da giebt Hermann in ſeiner klaren, heiteren Art ihrem Gefühl den furchtbaren Stoß durch den verrätheriſchen Brief, den Ventidius der Livia ſchicken wollte: mit ihm die Locke, die er von Thusnelden Haupt getrennt, nicht um ſie als Liebespfand zu bewahren, ſondern als Probe der cheruskiſchen Goldhaare, die die Scheere bald für die römiſche Kaiſerin vollends ernten ſoll. Da bricht ſie zuſammen, wortlos, unfähig ſich zu halten, weinend,

„Nun mag ich dieſe Sonne nicht mehr ſehen.“

Sie hat an ein Gefühl geglaubt, und dies Gefühl war nur die Maske für eine gemeine Liſt, ſie hat ſich ſelbſt einer zarten Wallung hingegeben, und dieſe Wallung, die ſo ſchändlich getäuſcht wurde, war ein Verrath an ihrem Vaterlande — das erſchüttert ſie aufs Tiefſte. Mit der kleinlichen Empfindlichkeit wird auch die große heilige Empfindung des Weibes in ihr, der Glaube, durch dieſen einen Schlag jäh getroffen — das treibt ſie zur Rache. Vor ſich ſelbſt, vor dem Gemahl und vor Allem vor dem ſchlauen Lüſtling will ſie ihr Bild wieder herſtellen.

Die Frucht dieſer furchtbaren Enttäuſchung iſt die Bären-

scene. Thusnelda läßt den Mann, der so schnöde mit ihr gespielt, durch ihre von Angst und Entsetzen geschüttelte junge Zofe unter dem Vorwand eines verliebten Stelldicheins Nachts in den Garten rufen und reicht ihm, da ihre erschrockene Gehülfin den Gräuel nicht vollenden mag, die Stimme verstellend als Führerin selbst die Hand, um ihn — in den Zwinger der Bärin zu geleiten, unter deren Tatzen der Arme unter fortwährendem Schreckens- und Schmerzensgeschrei sein Leben verhaucht. Sie selbst, Thusnelda, steht unterdessen am Gitter und ruft dem Sterbenden Worte schneidenden Hohnes zu, Worte, die sich immer auf das Eine, die Täuschung ihres Vertrauens und die Verletzung ihrer Eitelkeit beziehen:

„Laß den Moment, dir günstig, nicht entschlüpfen,
Und ganz die Stirn jetzt schmeichelnd scheer ihr ab.
. . . . . .
Ach, wie die Borsten, Liebster, schwarz und starr
Der Livia, deiner Kaiserin werden stehn,
Wenn sie um ihren Nacken niederfallen!
. . . . . .
Sag ihr, daß du sie liebst, Ventidius,
So hält sie still und schenkt die Locken dir!"

Als aber die Unthat vollendet und das Röcheln des Ventidius erstorben ist, sinkt sie „sinnberaubt" der Dienerin in den Arm — ein Zeichen, daß ihr weibliches Gefühl sich auf ein fremdes Gebiet verirrt, daß sie ihre Kraft zu etwas Unmenschlichem angespannt hatte. Wenn ich mir bekenne, daß die viel angefochtene Scene auch auf mich beim Lesen und in der Bühnendarstellung (durch die Meininger) stets den verletzendsten Eindruck gemacht hat, so bin ich gewiß, daß mich weder ein moralischer Scrupel, noch die Rücksicht auf die heutzutage geltende Sitte, noch gar eine weiche und kraftlose Scheu vor dem Gräßlichen dabei beeinflußt. Denn in letzterer Beziehung giebt es wohl nichts Aergeres, als Glosters Blendung im „Lear", und doch steht dieser fürchterliche Auftritt in der künstlerischen Wirkung, wenn ich nach mir selbst urtheilen darf, hoch und rein über der Bärenscene. Was mögen die Gründe sein?

Was die sittliche Seite der Rache Thusneldens betrifft, so

braucht man, wie ich schon andeutete, von ihrem Motiv nicht allzu hoch zu denken. Der bloße Verrath an ihrem ehrlichen Glauben, das bloße Zuschandenwerden ihrer klaren Naivetät an der berechnenden List und Perfidie würde sie nicht so ganz aus den Fugen gebracht haben. Aber daß sie sich in ihrer weiblichen Schwäche getroffen und verhöhnt fühlt, ja, daß sie sich durch ihr wohlgefälliges Eingehen auf die Schmeicheleien des Römers die Strafe selbst heraufbeschworen und verdient hat, das bringt sie so völlig außer sich und hetzt ihre Rachegedanken über alle Gehege. Ohne ihre Eitelkeit wäre diese Vergeltung, die selbst mit barbarischem Maßstab gemessen noch eine Ungeheuerlichkeit ist, unmöglich. Mit geschlossenen Augen, ganz ein Weib und ganz das Gegentheil ihres auch die gewaltigsten Empfindungen beherrschenden Gatten, schreitet sie zu der That, die nach ihrer Meinung für des Ventidius Verbrechen die rechte Sühne ist. Daß sie jetzt *selbst* ein Vertrauen noch schändlicher täuscht, dessen achtet sie nicht. Denn Ventidius kommt nicht frech und kaltgesinnt zu der erwarteten Liebesgunst: alle Sinne glühen ihm, und dichterisch erhoben schwärmt er:

„Wie mild der Mondschein durch die Stämme fällt!
Und wie der Waldbach fern mit üppigem Geplätscher
Vom Rand des hohen Felsens niederrinnt!"

Umsonst — er muß fallen, und kein Stachel des Spottes wird dem Verrathenen erspart. Aber Kleist versucht auch nicht, den Schrecken zu mildern. Die junge Gertrud spricht ihr das Urtheil „Du Furie, gräßlicher als Worte sagen", der Wärter des Zwingers ruft entsetzt nach dem Schlüssel. Und als sie aus der Ohnmacht, die sie wieder an die Menschheit knüpft, erwacht ist, als sie dem siegreichen Hermann in der zertrümmerten Teutoburg entgegengeht, da ist sie blaß, wortkarg und endlich ganz stumm, und als Hermann ihr in seiner Siegesfreude ein Loblied singen will, wehrt sie kurz ab: „Das ist geschehn. Laß sein". Also das moralische Gleichgewicht wird nur scheinbar erschüttert, und man darf nur das eine nicht vergessen, daß es das ungestüme, naturgewaltige Empfinden einer heidnischen Zeit ist, mit dem wir zu rechnen haben; erscheint es in dieser Gestalt auch selbst

den Genossen Thusneldens übermäßig, so ist es doch nicht unerklärlich.

Die Bedenken liegen also auf einem andern Gebiet und sind rein ästhetischer Natur. Kurz gefaßt ist die Scene darum so unerträglich, weil sie lediglich eine Execution darstellt. Holt man weiter aus, so läßt sich sagen, daß das Wesen des Dramatischen eben darin besteht, daß sich in jedem Vorgang, in jeder Handlung auf der Bühne gleichzeitig auch ein innerer seelischer Proceß ausgestaltet, und daß alle rein äußerlichen Vorgänge, Schlachtscenen, Metzeleien, Hinrichtungen, Duelle u. dgl., die den Schautrieb der Gallerie eben so befriedigen, wie sie den gebildeten Sinn verletzen, seinem Charakter völlig zuwider laufen. Es war zum Beispiel der Zwiespalt Immermanns, daß er den Einklang zwischen dem inneren (psychologischen) und dem äußeren (Handlungs-) Vorgang nie recht zu finden vermochte, und daß er etwas Theatralisches gethan zu haben glaubte, wenn er den zweiten Act der „Räuber" mit einem fünfminutenlangen Kampf eigenster Regieerfindung enden ließ. Und doch gab es nichts Untheatralischeres und Undramatischeres. So findet man denn auch in seinen eigenen, von den stärksten dichterischen Schönheiten strotzenden Werken neben vortrefflichen, aber endlosen Dialogen von ganz undramatischer Haltung Repräsentations- und Spektakelscenen, die es in ihrer Weise nicht minder sind. Auf der einen Seite wollte er den Gedanken des Stücks so klar wie möglich entwickeln (und er bedurfte dazu seiner Dialoge), auf der andern die äußere Bewegung nicht vermissen lassen, die doch den Körper für die Seele des Dramas bildet. In der Verschmelzung beider beruht aber erst das Dramatische, und diese Verschmelzung hat dem hochstrebenden, bedeutenden Manne nicht gelingen wollen. Die Reflexion allein ist eben so undramatisch wie das bloß äußere Begebniß, ja dergleichen Dinge sind schließlich noch undramatischer als bloße Reflexionen. In diesen empfängt man immer noch die Seele, zwar ohne einen starken und organischen Leib, in jenen (Kämpfen, Hinrichtungen u. dgl.) nur den Leib ohne die Seele; wir wenden uns desto unwilliger von ihnen ab, je roher ihr Stoff ist, und überlassen es dem Janhagel, dem Niederschießen der Hugenotten

oder dem kunstvollen Purzelbaum zu applaudiren, mit dem der zu Tode getroffene Fra Diavolo über so und so viel Felsvorsprünge zu den Füßen seiner Richter taumelt. Auch der Krönungszug der „Jungfrau von Orleans", dessen Gefahren Schillern erst dann völlig klar wurden, als das Unheil bereits im Gange war und die Theater mit seiner schönen Dichtung den Ausstattungsunfug der großen Oper trieben, steht in demselben Capitel.

Verfolgt man den Gedanken, daß das Dramatische in seinen Vorgängen stets die äußere Darstellung eines inneren Processes verlangt, tiefer und nach andren Richtungen, dann wird man bei mancher Scene, der die theatralische Wirkung fehlt, den Grund in dem Fehlen gegen dies Gesetz unschwer entdecken können und auch „die zottelschwarze Bärin von Cheruska" vor diese Schranken laden dürfen. Denn Thusneldens Entschluß, ihren unglücklichen Galan auf diese entsetzliche Art in den Tod zu schicken, steht bereits fest, und das ist die Hauptsache. Daß sie ihn überhaupt fassen und ihn sich abringen konnte, darauf kommt Alles an, damit hat sie in der großen Unterredung mit ihrem Gatten am Schluß des vierten Actes bereits den Anfang gemacht, und darauf beharrt sie, als die Dienerin ihr die Erfüllung ihres Auftrags meldet und sie fußfällig beschwört, nicht „die Rache der Barbaren" zu nehmen. Wissen wir das, dann kann uns die Ausführung des blutigen Vorsatzes künstlerisch nicht mehr rühren, denn ihr fehlt auch das geringste psychologische Interesse. Oder nein, um gerecht zu sein: Thusneldens Anwesenheit, der Zwang, den sie sich anthut, ihre Ohnmacht, nachdem das Letzte geschehen, sind allerdings seelische Vorgänge, von denen wir wissen müssen, und sie allein machen die Scene überhaupt möglich; denn fehlten sie, dann bliebe nichts übrig als der baare Ekel, dann wäre die Scene nicht nur nervenfolternd und brutal, sie wäre geradezu gemein, und davor bewahrte den Dichter sein guter Geist. Aber schließlich ist Thusneldens Gebahren bei der Erwürgung des Römers nichts gegen ihren Entschluß, auf solche Weise an ihm Rache zu nehmen, und wir würden genug daran haben, wenn wir es nur erzählt bekämen. Denn wie sich der Vorgang auf der Bühne ausnimmt, füllen die Jammerrufe des Unglücklichen,

der im Hintergrunde im Halbdunkel (oder hinter der Scene) den ungleichen Kampf mit der Bärin ausficht, uns derart Ohr und Seele, daß wir auf Thusnelda nicht Acht geben können. Der ſtärkere phyſiſche Reiz überwiegt den ſchwächeren und im Brüllen und Aechzen gehen die Feinheiten der Scene unter, die demnach theatraliſch nicht höher, ſondern noch etwas tiefer ſteht als das Hugenottenmaſſacre, die Immermannſche Räuberſcene oder die blutigen Schauſtücke der Vorſtadttheater: ein roher Leib ohne künſtleriſche Seele. Genée, der das Verdienſt hat, die „Hermannsſchlacht" für das Theater eingerichtet zu haben, that darum ſehr wohl, als er einen Bericht an die Stelle des ſichtbaren Begebniſſes ſetzte.

Was der Scene bei Kleiſt fehlt, wird übrigens erſt recht auffallend, wenn man ſie mit der Gloſterſcene, deren ich ſchon gedachte, oder mit der Tödtung der Desdemona vergleicht. Auch in Othellos Seele ſcheint der Entſchluß, ſein Weib zu ermorden, feſtzuſtehen. „Die Sache will's." Und doch iſt dieſe Feſtigkeit nur Täuſchung. Bei dem Anblick des holden Geſchöpfes kommt alles Leid doppelt über ihn, er ſchwelgt in der Erinnerung an das zertrümmerte Glück, wir ſehen einen erſchütternden ſeeliſchen Vorgang ſich in neuer Beleuchtung vor uns entwickeln, und als die Hand ſich endlich zum mörderiſchen Druck ſchließt, geſchieht es im Wirbelwind eines jäh wieder aufflackernden Grimmes, eines neuen Entſchluſſes. Wir konnten noch an eine Rettung glauben, jetzt aber iſt es zu ſpät, dieſer Regung muß Desdemona unterliegen. Iſt es aber ſo weit gekommen, dann mache der Darſteller auch kurzen Proceß. Eine wilde Hetzjagd nach der Geängſtigten, die vom Lager aufgeſprungen iſt und dem Würger zu entrinnen ſucht, gehört eben in das Reich dieſer brutalen Aeußerlichkeiten, mit denen die Kunſt Nichts mehr zu thun hat. Spart man aber dieſe häßlichen Zuthaten, dann behält die erſchütternde Scene zwar, bedingt durch das Mißverſtändniß, das die Othello-Tragödie beherrſcht, bei aller Größe einen peinlichen Beigeſchmack, die Nerven aber wenden ſich nicht angewidert von ihr ab, wie von der Bärenmahlzeit der „Hermannsſchlacht".

Die Blendung Gloſters beweiſt noch ſchlagender. Der Vor-

wurf ist so abschreckend wie möglich. Aber mit welcher Schnelligkeit folgt hier dem Willen die That! Wäre die Blendung des Greises nur die Ausführung eines gegebenen, den Zuschauern bereits bekannten Befehls, dann hätte kein Dichter dem Publikum je etwas Monströseres geboten. Das ist sie nun aber nicht. Rasch entsteht der Entschluß der furchtbaren Meute, Goneris, Regans, Cornwalls, sich an diesem ehrwürdigen Haupte zu vergreifen. Glosters Herz wallt über. Gefangen, vermag er sich doch nicht zu zügeln; er schleudert der furchtbaren Tochter, die den alten König in Nacht und Elend gestoßen, seine Anklagen ins Gesicht und schließt: „Ich sehe noch, wie die beschwingte Rache solche Kinder ereilt." „Sehen?" Cornwall nimmt das Wort auf — „Niemals" — und sofort ist die That gethan, an der auch Goneril, die schon gegangen, ihren Antheil hat. „Reißt ihm die Augen aus" warf sie hin; man hielt es nur für eine Uebertreibung, in der der Haß sich Luft machte. Die Schnelligkeit der Action, dieses enge Bündniß zwischen Willen und That macht die Scene dramatisch und läßt ihr trotz ihrer Schrecklichkeit den ästhetischen Adel. Auch aus den erloschenen Augen Glosters strahlt noch, gebrochen, eine künstlerische Sonne zurück. Von einer solcher Scene hätte Lord Byron lernen sollen — er würde uns dann mit der Köpfung des „Marino Faliero" verschont haben, wie Schiller es in der „Stuart", wie Laube es im „Essex" thut, wie jeder wahrhafte Dramatiker und jeder gute Bühnenpraktiker es gethan hätte; diese Scene hätte einer der neueren Franzosen, Georges Ohnet, studiren sollen, der uns in der Dramatisirung seines „Maître des forges" die folternden Vorbereitungen zu einem Duell und dieses selbst vor Augen führt — eine bloß äußerliche, seelenlose, der Kunst unwürdige Procedur, die ohne das leiseste psychologische Interesse erwecken zu können nur die Nerven beunruhigt: ein leckres Würstchen für den Pöbel, für den gesunden, künstlerischen Sinn eine Pille von Asa foetida.

Die Scene im Bärenzwinger ist nun freilich nicht im Stande, uns die Freude an Thusneldens Gestalt und dem ganzen herrlichen Werk zu verkümmern. Man löse sie heraus und man kann seine Schönheiten mit vollen Zügen genießen — bis zu einem ge-

wissen Grade auch im Theater. Denn fehlt ihm auch der dramatische Charakter, so hilft uns das vollblütige Leben seiner Gestalten, die zu den bedeutendsten schauspielerischen Aufgaben der deutschen Dramatik gehören, über den Mangel hinweg und einige Theaterscenen von erstem Range haben sogar erfahrene Beurtheiler über die undramatischen Qualitäten des Ganzen getäuscht. In dramatischer Beziehung steht der „Prinz von Homburg" unendlich viel höher, und auch der einfache Stoff der „Penthesilea" ist durch die inneren Wandlungen und Entwicklungen der Amazonen-Heldin echt dramatisch belebt und vertieft — Theaterscenen von so unmittelbar sinnfälliger Wirkung, wie sie die „Hermannsschlacht" besitzt, finden sich aber in keinem der übrigen Kleistschen Werke, und in diesem Sinne und der überaus einfachen scenischen Linienführung, die alle Unruhe und Zersplitterung vermeidet, hat des Dichters Technik mit der „Hermannsschlacht" allerdings erheblich gewonnen. Jene großen Theaterscenen aber sind: die Scene in Marbods Zelt, der nächtliche Auflauf in Teutoburg und das Erscheinen der Alraune, die plötzlich wie das glimmende, zuckende Licht des Moderholzes aus den Lachen des Waldes vor dem erschütterten Varus geisterhaft auftaucht und ihm „mit ihrer Zunge scharfem Stahl" den Fittig des Lebens lähmt: ein Auftritt, den die dramatische Situation, der nächtliche Irrgang und die Oertlichkeit wie ein natürliches Product geboren und der darum, weit entfernt, in der realen Welt des Werks wie ein fremder Tropfen zu wirken, uns unwiderstehlich, mit unheimlichem Zwang in seinen Bannkreis zieht.

Die Marbodscene bringt die Krisis des Stücks — mit einem gewaltigen Hammerschlage reinigt sie die Luft und nimmt uns die bange Beklemmung, die uns bis dahin noch gefesselt hielt. Jetzt ist der Weg geebnet, und wir glauben fortan an kein Fehlschlagen der Pläne Hermanns mehr. Das harmlose, frische Geplapper aus Kindermund (das natürlichste, das seit dem Plaudern des Götzknaben auf der Bühne gehört wurde) zerstreut die ersten Wolken des Zweifels, und dieser Gegensatz der kindlichen Unschuld, die nicht weiß, um was es sich handelt, die nicht ahnt, daß ihrer weißen Brust ein Dolch beängstigend nahe lag, mit

dem großen Geschick des Vaterlandes, für das sie ahnungslos Bürgschaft und Siegel ist, bringt eine unsagbar ergreifende Wirkung hervor. Während der alte Recke in den goldenen Locken der Jungen gedankenvoll spielt, gestaltet sich in seinem greisen Haupte die Rettung Deutschlands. Aber Marbod zögert noch, besorgt warnt ihn Attarin, sein Rath: Hermann müsse selbst der Betrogene sein; vorerst müsse man doch von dem Legaten Fulvius Aufschluß über die Pläne des Varus (oder besser des Augustus) zu erlangen suchen, und als nun die Kunde von der Abreise des Fulvius und der hochmüthige Brief des Römers kommt:

„Rom, der Bewerbung müde, giebt dich auf —"

da schwillt Marbods altes Herz über, schäumend entlädt sich sein lang verhaltener Groll und in gewaltigen Worten fährt er wie mit Keulen auf die Häupter der Feinde nieder. Die Kinder sind inzwischen bescheiden verstummt, mit großen Augen verfolgen sie Marbods ihnen unbegreifliches Thun, hören sie seine schmetternden Worte. In der Lectüre der Dichtung entgeht uns dieser Zug und er muß uns entgehen, weil die Knaben nach der ersten kleinen Unterhaltung mit Marbod, der sie prüfen will, nicht mehr zum Worte gelangen und wir ihre Anwesenheit darum vergessen. Auf der Bühne aber wirkt ihre Gegenwart bis zum Schluß der Scene beredter, als die längsten Reden es thun könnten. Unter ihren jungen hellen Augen vollzieht sich die große Wandlung zum Heil Germaniens und sie sind es, die es mit dem Einsatz ihres reinen Lebens erkauft haben.

Unterdessen ist auch Hermann in seinem Cheruskerlande einige Schritte weiter zum Ziel gelangt: durch den Grimm, den die Schändung der jungen Hally im Volke geweckt hat und den er selbst wie ein Meister des Aufruhrs schürt. Unmittelbar an die Scene Marbods schließt sich der furchtbare Auftritt. Wie das läuft, durcheinander flüstert, aufschreit, den Athem anhält und erstarrt, das ist Alles ganz wundervoll, in seiner Abgerissenheit und ungewissen Beleuchtung die vollendete Sprache, das vollendete Bild des Entsetzens. Ja, so weit geht hier die Kunst, das Grauen durch das Unbestimmte, nur Angedeutete zu erhöhen (als sei ein Frevel geschehen, der unaussprechlich sei), daß das

arme Geschöpf, das den römischen Soldaten zum Opfer fällt, so ungewiß bezeichnet wird, daß man zuerst nur rathen muß, ob Mann, ob Weib und was überhaupt geschehen. „Zwei Cherusker," heißt es in der Auftrittsnotiz der fünften Scene des vierten Actes, „welche eine Person aufführen, die ohnmächtig ist." „Ein Mensch, der auf der offenen Straß' erkrankte" — sagt eine Mutter ablenkend zu ihrer jungen Tochter. „Werft einen Schleier über die Person" ruft ein Cherusker, und das ganze Volk wehklagt:

„O des elenden schmachbedeckten Wesens,
Der fußzertretenen, kothgewälzten,
An Brust und Haupt zertrümmerten Gestalt."

Noch zweimal heißt es, als der alte Vater kommt: „Kennst du hier die Person? .... Hier, frag' ich, die verschleierte Person?" — kurz, die ganze Zerrüttung und Zerstörung des göttlichen Menschenbildes durch die Bestialität kann nicht grauenerregender als durch dieses Vermeiden der Nennung, ob Mann, ob Weib, ob Jungfrau, ob Mutter, bezeichnet werden. Es ist eben nur noch ein Körper, der unter Teutholds Dolchstoß den letzten kurzen Seufzer aushaucht, und erst, als er todt am Boden liegt, ertönt der Name der Armen laut und lauter, bis, von Hermann angestachelt, das ganze Volk, das bis dahin (nach dem trefflichen Muster der Meininger) scheu unter dem Druck der Römer nur geflüstert, sich vergißt und laut „Empörung! Rache! Freiheit!" ruft. Ein Meisterwerk.

So hat Kleist sich in Allem, von den obersten Gestalten der großen Dichtung bis auf den kleinsten sprachlichen Ausdruck den überkommenen Stoff zu seinem Eigenthum gestaltet und das, was in Andrer Munde, wäre es persönlich noch so ehrlich gemeint gewesen, wie eine Phrase geklungen hätte, mit dem lebendigsten Blut und Mark gefüllt. Man braucht gar nicht einmal an Wodan, Gna und Freyr, an Mana und Thuisko zu denken, die selbst unter Klopstocks Händen keine faßbare Gestalt gewinnen wollten — selbst das Schillersche Pathos, das doch für jeden gewaltigen Aufschwung stets den beredtesten und niemals hohlen, sondern immer kräftigen, sinnlich und gedanklich starken Ausdruck findet, hätte für diese besondere Welt unserer Urahnen nicht ge-

taugt. Dazu war das Antlitz der Schillerschen Muse nicht germanisch genug, ihr Ausdruck zu geläutert, ihr Wort zu voll und klar. Und wenn sich Kleist in seiner Verehrung Schillers auch hier und da eine seiner Wendungen aneignet (in der Alraunenscene gebraucht Varus sogar komischer Weise wörtlich die Frage der „Jungfrau von Orleans“: „Von wannen kommt dir diese Wissenschaft?“), so läßt er seinen Genius doch, diese verschwindenden Ausnahmen abgerechnet, stets seine eigene Sprache reden, die von ausgeprägter, leicht kenntlicher Eigenart, noch Niemandem nachzusprechen gelungen ist. Bald ist es ein Epitheton, das Einem ins Herz lacht wie „das Heer der munteren Gedanken“, von dem Hermann redet, bald ein artikelloses Subject („Sorg', überflog mit keiner Wolke den heitern Himmel deines Angesichts“), bald die Kleist eigene Nachstellung des Attributs,

„Und daß der Jüngling auch nicht etwa,
Der thörichte, um dieses Briefs
Mit einem falschen Wahn sich schmeichle,“

bald der ihm ebenso ausschließlich gehörige Gebrauch des ethischen Dativs:

„Du sollst, du Römerfeind,
Noch heut' auf ihrer Adler einen
Im dichtesten Gewühl des Kampfs mir treffen.“

Und wenn er die Sätze über einander kollert, Interjectionen häuft, Fragen in der Antwort wiederholt, seine Perioden durch Einschiebungen unterbricht, immer bleibt seine Eigenart manierlos, immer charakteristisch und wohllautend zugleich. Ja, eine Satzbildung, die bei hundert andern als ein Zeichen des Dilettantismus gelten dürfte, die undeutsche Inversion, die, unsern Classikern ganz fremd, das Vorrecht talentloser Epigonen ist — dieser Mangel ist bei ihm fast zu einer besondern Kunst herausgebildet und was uns bei Andern verletzt, entzückt uns bei ihm, wie eine Unregelmäßigkeit in einem schönen Gesicht seinen Reiz noch zu steigern vermag.

„Auf diesem Weg nicht kommst du eben weit,“
. . . . . .

oder:

„Eh' das von meinem Maulthier würd' ich hoffen,“
. . . . . .

oder:

„Man soll aufs Beste, will ich, sie empfangen,
An Nahrung weder, reichlicher,
Wie der Italier sie gewohnt, soll man's,
Noch auch an Meth, an Fellen für die Nacht,
Noch irgend sonst, wie sie auch heiße,
An einer Höflichkeit gebrechen lassen,"
. . . . . .

oder:

„Und müßt' ich so, in Anbetung gestreckt
Zu deinen Füßen flehend liegen . . . . . .
Von diesem Platz entweichen werd' ich nicht,
Bis jener Wunsch, den meine Seele
Gewagt hat dir zu nennen, mir erfüllt."

Man greife wohin man will. Ueberall findet man diese seltsamen Ungelenkheiten verstreut und überall zugleich eine Anmuth über sie ausgegossen, die sie unnachahmlich macht. Wenn ich oben von der „plumpen Grazie" sprach, so geschah es nicht aus Neigung zum Paradoxen; ja, ich möchte das Wort auf die Kleist'sche Sprache noch einmal anwenden, weil mir ihr Wesen nicht deutlicher bezeichnet werden zu können scheint. Der Dichter war selbst einmal nahe daran, die Formel für ihren Zauber zu finden: in seinem überaus geistreichen kleinen Aufsatz „Ueber das Marionettentheater". Er spricht darin auf das Feinste von der eigenthümlichen Grazie der tanzenden Gliedermänner, von der Sicherheit und dem Reiz des Unbewußten im Gegensatz zu dem Mühevollen des Bewußtseins und der Verzerrung des Schönen durch seine Einflüsse und gedenkt am Schlusse eines Bären, der auch die kühnsten und schlauesten Fechterstöße mit seiner Tatze parirte. Ich habe immer bedauert, daß die Betrachtungen ihn nicht noch weiter und von den tanzenden Gliedermännern und dem fechtenden Bären auch auf den tanzenden Bären geführt haben. Denn dort, auf dem Gebiet des Spieltriebs schwerfälliger, besonders aber junger Thiere liegen die Vergleichsbeziehungen zu der Kleistschen Sprache. Wie ein Kätzlein mit dem Garnknäuel spielt, wie ein Hündchen vor einem Wesen stutzt, das es nicht kennt, wie es einem Ball nachjagt, sich überkugelt, und seines Fanges freut, das gehört zu dem Erheiterndsten und Anmuthig-

sten, was man sehen kann, und ähnliche Eindrücke kann man von größeren Thieren, Elephanten und Bären beispielsweise, die durch ihren Körper an Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung anscheinend gehindert sind, auch in ihrem reifen Alter empfangen. Die Jugend der Thiere hat aber hierin den Vorrang, und wenn ich ihrer naiven Ungelenkheit, in der doch jede Muskel von fröhlichem Spielsinn zuckt, die Kleistsche Sprache vergleiche, so wird nur die Thorheit darin eine Herabwürdigung erblicken, die an dem Seelenleben der Thiere unachtsam vorübergeht. Auch ist es das Unbewußte, nicht das Thierische im niedren Sinne, was bei dieser Vergleichung den Ausschlag giebt, und ließe sich dieselbe bei dem Menschen nur so zutreffend ziehen, dann wäre mir das Hinaufsteigen in die höhere Lebewelt selbst willkommen. Hier trifft der Vergleich zwar auch des Oefteren, aber im Ganzen doch weit seltener zu, weil die Kinder im allerzartesten Alter der freien Bewegung gänzlich entbehren und im Vergleich mit den Thieren in ihrer Entwicklung weit zurück, mehr plump als graziös sind, bei zunehmenden Jahren aber das Bewußtsein sie beeinflußt und stört, oder aber, wenn die Geschlechter sich ihrem Charakter gemäß entwickeln, die Grazie bei dem Mädchen reiner, das heißt ohne jenen charakteristischen Zusatz des Ungelenken, also für sich betrachtet vollkommener, bei dem Knaben die Kraft ohne Anmuth aufzutreten pflegt. Ohne den Zusatz des Unbeholfenen (oder des anscheinend Unbeholfenen) würde der Vergleich aber wieder nicht stimmen, und diese Mischung findet sich unter Umständen bei dem Knaben noch eher als bei dem Mädchen. Warum aber soll man bei dem Bilde der jungen Thiere nicht verweilen, das den Gedanken dieser Ausführung am Sicherſten deckt? Es heißt einen Dichter nicht herabsetzen, wenn man sein Schaffen dem Unbewußten vergleicht, das auf allen Gebieten die Kräfte sichrer und schöner leitet, als es das Bewußte je vermag, dem Unbewußten, aus dem die Natur selbst, ohne Verbildung, ohne Ziererei, ihre ewigen Gesetze verkündet, ihre reine Sprache redet. Das macht Kleist so erquickend, das läßt uns ihn selbst dann noch genießen, wenn sein Geist zu schwärmen und krankhaft zu entarten beginnt — denn selbst dann versteht er es noch, aus jener Quelle zu

schöpfen und das Häßliche mit ihren Tropfen zu verklären. In ihrer Mischung von naturwüchsiger Ungelenkheit und Anmuth ist seine Sprache aber für die „Hermannsschlacht" gerade die berufenste Prophetin, weil es in ihr die Darstellung einer heidnischen Welt galt, die wir zugleich lieben sollen, die uns Ueberlieferung und Sehnsucht werth gemacht. Und das ist keinem Hermanns-Sänger vor und nach ihm gelungen. Er hat ihn und seine Zeit in aller Größe und Naturkraft, mit allen Abzeichen des Barbarenthums geschildert und er hat sie doch idealisirt, mehr als es das tönendste Pathos und die Umbildung jener theuren Gestalten zu fleckenlosen Vertretern des Kantschen Imperativs vermocht hätte.

Prinz Friedrich von Homburg.

Dies wunderbare Dichtwerk, alles Andere eher als ein Theatereffectstück, scheint nun endlich auch auf der deutschen Bühne seit dem Vorgang der Meininger heimisch werden zu sollen. Seine Aufführung ist ein Fest für die Kleistgemeinde — aber sollte es nicht auch den Uneingeweihten, die den mystischen Schleier der Handlung beim ersten Anschaun nicht gleich zu heben vermögen, „durch die Binde ihrer Augen mit Glanz der tausendfachen Sonne zustrahlen?“ Kann sich das Schöne dem sehenden Auge ganz verbergen? Gewiß verlangt dies Werk, um genossen zu werden, wie keins ein inniges Vertrautsein, feinfühlige Nerven und eine sonntäglich zubereitete Seele. Aber wenn auch dem Unvorbereiteten Manches in der Entwicklung des Stücks wie eine abenteuerliche Ueberraschung erscheint, wenn er sich in die Verbindung des Entsetzens mit dem Lächeln, der Todesgöttinnen mit den Grazien nicht so leicht zu finden vermag — so flammen ihm doch helle Lichter des Genius daraus entgegen, die er wahrnehmen muß, wenn anders sein Auge, wie es in jenen Goetheschen Vierzeilen heißt, „sonnenhaft“ ist. Ein Ungelöstes bleibt aber immer darin, das sich auch der verwandtesten Seele, der schärfsten Forschung nicht erschließen wird, das in der Natur seines Dichters begründet liegt und das wegschaffen zu wollen nur eine vergebliche Mühe sein wird.

Der äußere Stoff des Schauspiels ist so überaus einfach. Vielleicht begegnete er, wie Otto Brahm („Heinrich von Kleist.

Berlin 1884") wohl nicht ohne Grund vermuthet, dem Dichter zuerst mit dem Bilde des Braunschweiger Malers Kretschmar, das „die interessante Scene zwischen dem großen Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg vortrefflich darstellte" und im Jahre 1800 auf der Berliner Kunstausstellung eine Auszeichnung erhielt. Friedrichs des Großen Notiz in den Brandenburgischen Denkwürdigkeiten wird ihm das erstaunlich dramatische Problem des Vorfalls, von dem es nur zu verwundern ist, daß es nicht schon früher einen großen Dichter gelockt, näher gerückt haben. Lange Zeit mag es ihm aus dem Gedächtniß geschwunden sein, bis er es gegen das Ende des Jahres 1809 unter dem Eindruck der Wiedergeburt Preußens aufnahm und zur Vollendung führte. Aus der bloßen Möglichkeit, es könne der geschichtliche Prinz von Homburg, der an dem Siege von Fehrbellin einen wichtigen Antheil hatte, vor ein Kriegsgericht gestellt werden, weil er der militairischen Ordre zuwider einen Angriff unternommen, wurde bei Kleist ein Wirkliches, aus dem Förderer des Sieges der alleinige Sieger. Diesen, der die Schlacht entschieden, verurtheilt der Kurfürst, obwohl er ihm wie der Vater dem Sohn, wie Wallenstein dem Max zugethan ist, gleichwohl, damit dem Gesetz Genüge geschehe, zum Tode. Die zügellose, leidenschaftliche Freiheit erblaßt vor den hippokratischen Zügen der ehernen Satzung. In der That, fast typische Gegensätze. Da sich dem Dichter die Wahl eines tragischen Ausgangs, vielleicht in Rücksicht auf die historische Wahrheit, die von einer kriegsrechtlichen Füsilirung des wirklichen Homburg, wohl auch von dem ganzen Conflict, wie Friedrich der Große ihn mittheilt, Nichts wußte, jedenfalls aber in Rücksicht auf seine weiche Natur, die mit der starren, aufs Aeußerste getriebenen Zuspitzung der Principien Nichts anzufangen vermochte, verbot, so kam zu guter Letzt doch wieder das blos Hypothetische des gegebenen Stoffes zu seinem Recht: der Kurfürst zerreißt das Todesurtheil, Homburg wird begnadigt. Dies also sind die drei Marksteine des Stückes: das vom Glück gekrönte Zuwiderhandeln gegen die Ordre — das Todesurtheil — die Begnadigung. Ich halte es für wahrscheinlich, ja für selbstverständlich, daß dem Dichter zuerst diese Gipfel des Stückes

hell wurden; sie sah er, ehe er sah, was dazwischen lag, die Schluchten, die Thäler, die Halden. Ehe sich ihm der Berg begrünte, verweilte das Auge auf seinen Höhen. Das ist natürlich. Es fragt sich nun, wie er in der Ausführung des Planes schaffend selbst verfuhr, wie er den seinem eigenen Wesen immer doch fremden Stoff, den er in dem ersten Ungestüm der Jugend, als er über die sieben verlorenen Jahre klagte, die er unter der Fahne zugebracht, weit von sich gewiesen hätte, seiner Natur unwillkürlich anpaßte, und ob er die Mittelglieder fand. Die Zeit, die Noth des Vaterlandes hatten ihn inzwischen belehrt. „Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr," die Oberflächlichkeit und Rohheit seiner Kameraden hatten ihn dereinst gelangweilt und angewidert. Jetzt imponirte ihm die Größe des militärischen Gedankens, die Sittlichkeit seines Zwanges, der Segen, den das Heer schon geschaffen und noch verhieß. Das Herz des Patrioten war in ihm erwacht und hatte den Dichter nachgezogen.

Jeder, der nur den Stoff und nicht das Stück kennt, wird sich einen ungefähren Plan der Handlung entwerfen und die Figuren in seinem Geiste skizziren — und von Hunderten wird es nicht Einen geben, der sich über die Art, wie der Dichter der Sache Herr geworden, nicht verwunderte. Gleich die erste Scene zeigt deutlich, daß sich Alles ganz anders gestaltet, als man nach der in dem Stoffe liegenden Schablone erwarten durfte. Das ist sofort der ganze Kleist, der anstatt die Contraste zu verschärfen, sie durch das Gefühl auf alle Weise mildert und uns menschlich nahe bringt. Man stelle sich vor, wie Schiller in dem Kurfürsten den eisernen Tyrannen, im Prinzen den mannhaften, freien, bewußten Helden betont haben würde, wie er Beide in gegenläufiger Bewegung auf einander hätte stoßen lassen, bis der eine oder der andre Held, das eine oder das andre Princip unterlegen und zerschellt wäre. Bei Heinrich von Kleist kommt es weder zu einem Personen- noch im Grunde zu einem Principienstreit. Bei ihm wird der Prinz zum Nachtwandler, eine blühende, naive, kindliche Natur; in der für die Krisis so wichtigen Dictatscene ist er zerstreut und der Liebende spielt dem General während Derfflingers Rede, also bei der für das Ganze geradezu entscheiden-

den Mittheilung des Schlachtplans von Anfang bis zu Ende übel mit. Mithin ist ihm auch in der Scene der Schlacht die ganze Schwere seiner Mißachtung des Commandos, welches er kaum kennt, nicht zum Bewußtsein gekommen; nur die „Fanfare" tönt ihm in den Ohren, das Wort, das er triumphirend auf sich selbst bezog, als er die Gewißheit erlangte, daß jener Handschuh, den er in der Mondnacht erhielt, der der Prinzessin Natalie, seiner Geliebten, ist. Im letzten Grunde ist darum die Uebertretung von ihm auch gar nicht gewollt. Im entscheidenden Moment wollte er nur dreinschlagen, wo es ihm Noth zu thun schien, und das würde er, seiner dem Augenblick folgenden Natur gemäß, immer gethan haben, einerlei ob der Kriegsplan so oder anders lautete. Ein Homburg empfängt die Ordre von seinem Herzen. Sein Gefühl, nicht sein Charakter übertritt die Satzung. Nimmt man nun noch hinzu, daß sich die Liebe mit dem Heldenthum in den Besitz dieser schönen Natur theilt, ja die eigentliche Erregerin seiner Kampflust ist, seines Willens, das Glück im Feld der Schlacht zu suchen,

„wär' es auch siebenfach mit Eisenketten
am schwed'schen Siegeswagen festgebunden,"

so sieht man, daß die ganze Handlung von dem starren steinigen Boden der gradlinigen Ordnung auf das Gebiet der „lieblichen Gefühle" hinübergespielt ist, deren ewige Geltung Natalie dem Kurfürsten so begeistert vor die Seele führt.

Andererseits: wie steht es mit dem Widerspiel? Es entspricht genau der Behandlung des Helden. Der Kurfürst ist bei Kleist Alles, nur kein einseitiger Tyrann. Das weiß er auch selbst gar wohl. Er macht sich selbst zur Folie des Dey von Tunis, und als der alte Kottwitz an der Spitze seiner Regimenter anscheinend in offenbarer Rebellion in Berlin einrückt, faßt er sich „auf märk'sche Weise":

„Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, faff' ich die eine
Und führ' ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Arnstein in sein Hauptquartier zurück.
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?"

Zu der Nichte, die von ihm das Leben des so jammervoll ver-

wandelten Geliebten erfleht, wendet er sich mit den sanften Worten eines Vaters:

„Mein süßes Kind! sieh, wär' ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl' ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der ehr'nen Brust geschmelzt."

Als er erfährt, einen wie niederschmetternden Eindruck der Anblick des eigenen offenen Grabes auf den Prinzen gemacht, wird er erstaunt, verwirrt, und er schreibt dem Gefangenen jenen bedeutsamen Brief:

„Meint ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten,
Und gleich den Degen schick' ich euch zurück."

Hat er schon in der Mondnacht ganz gegen Tyrannenart mit dem Somnabulismus Homburgs gespielt, so weidet er sich gegen den Schluß mit humoristischer Laune an dem Unwillen seiner Officiere und macht, als der Wille, den Prinzen zu begnadigen, zweifellos schon ganz fest bei ihm steht, ihre „delph'sche Weisheit" zu Schanden. Nun kann man aber sagen: wird dem Kurfürsten durch diese Behandlung die schablonenhafte Starrheit genommen und der Contrast verringert, so wird doch auf der anderen Seite der Conflict zwischen ihm und dem Prinzen nur um so schneidender. Der Mann, der das Todesurtheil vollstrecken lassen will, liebt den Verurtheilten wie einen Sohn, er sieht in ihm das Ideal seiner eigenen Jugend. Welche Kämpfe wird ihm sein eiserner Entschluß kosten, welche Herbheit des Schmerzes liegt in dieser übermenschlichen Erhabenheit! Schon gut. Von diesem Zwiespalt in der Brust des Kurfürsten gewahren wir aber seltsamer Weise nicht das Mindeste. Bei der ersten Begegnung mit dem Prinzen nach der Schlacht faßt er sich auf mehr als märkische Weise, und seine Nichte fragt er sogar mit der größten Ruhe: „Darf ich den Spruch, den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken?" Da wir also davon, daß es ihm schwer wird, Nichts spüren, wenigstens Nichts sehen und hören, dürfen wir wohl verwundert fragen: wie ist es möglich, daß der Kurfürst die ernsthafte Absicht haben kann, den Spruch des Kriegsgerichts vollstrecken zu lassen? Wie kann derselbe Mann, der es mit den

zwei Siegen, die ihm Homburg am Rhein „verscherzt", so leicht nimmt, in diesem einen Falle, dessen Folgen das schönste Glück seiner Krone bedeuten, so barbarisch grausam verfahren? Oder ist hier eine Ungereimtheit, ein Widerspruch? Hat er vielleicht nie daran gedacht, mit der Vollstreckung des Urtheils Ernst zu machen? Hat er, wie er es am Schlusse ganz gewiß thut, das ganze Stück hindurch Komödie gespielt und den raschen Jüngling, der von den Bahnen der Willkür durch eine ernste Schule zu strengerer Gesetzmäßigkeit zu leiten war, nur prüfen wollen? Dies ist die Cardinalfrage bei der wundersamen Dichtung.

Die letzte Hypothese hat in der That Anhänger gefunden, den consequentesten und geistreichsten vielleicht in Hans von Wolzogen, der im Verlauf einer scharfsinnigen Untersuchung (Blumenthals „Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik" 1875. 1 u. 2) zu dem Resultat kommt, der „Prinz von Homburg" sei trotz des Titels „Schauspiel" ein „echtes und rechtes Lustspiel". Nach Wolzogen wußte der Kurfürst in der Nachtwandelscene recht gut, was des Prinzen Brust bewegte. Mit Bedeutung reicht er Natalien den Lorbeer, um den Träumer zu krönen, und während Alle über die unverblümten Ausrufe Homburgs „Natalie, mein Mädchen, meine Braut!" — „Friedrich, mein Fürst, mein Vater" — „O meine Mutter" erschrecken, bleibt nur der Kurfürst gelassen, und auch seine Schlußworte in dieser (der ersten) Scene des Stückes „Im Traum erringt man solche Dinge nicht" (die Geliebte und den Lorbeer) haben den deutlichen Nebensinn: sie müssen erkämpft werden. Der Kurfürst will ein Erziehungsproblem an dem Prinzen lösen. Dieser bietet ihm in seiner Uebereilung in der Schlacht selbst die Handhabe dazu; mit dem Spruch des Todes über den Führer der Reiterei, wer er auch immer sei, beginnt es. Gesetzt einmal dies träfe zu: wie vermessen wäre dann diese unberechenbare Prüfung und als wie irrig erweist sie sich im Hinblick auf Homburgs Naturell. Wußte denn der Kurfürst, daß der Prinz die Reiterei in dem entscheidenden Augenblick geführt? Das wagt selbst Wolzogen nicht deutlich auszusprechen. Ja, er selbst deutet darauf hin, daß der Kurfürst allen Grund haben durfte, daran zu zweifeln, da Homburg

mit dem Pferde vor Beginn der Schlacht gestürzt sein soll — ein Gerücht, das Graf Truchß dem Fürsten als wahr bestätigt. Wiederholt nun Friedrich Wilhelm, dessen Frage „Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt" sich als eine bloße Vorwandsfrage nirgends ausweist, gleichwohl, trotz der Bestätigung, sein hartes Wort „Wer's immer war . . . hat seinen Kopf verwirkt", so bleibt zunächst Nichts als die rauhe Sentenz gegen eine noch unbekannte Person bestehen, und zu dem Glauben an eine planvolle Prüfung bleibt auch nicht eine Spanne Raum. Ja, man vergleiche nur, wie sich der Kurfürst geberdet, als nun plötzlich der Prinz unverwundet die erbeuteten Trophäen vor dem Kriegsherrn niederlegt, wie er „stutzt", wie er „betroffen" wird. Haben diese von Kleist in Parentheſe gesetzten Ausdrücke irgend welchen Sinn, wenn der Fürst wußte, wenn er auch nur ahnte, der Prinz von Homburg sei der dem Kriegsrecht verfallene Führer? Wo bleibt sein Problem? Bis zum Schluß des zweiten Actes ist sein Vorhandensein auf das Entschiedenste zu leugnen. Es ist ein Hirngespinnst.

Gesetzt nun aber, der Kurfürst habe sich in seiner eigenen Schlinge gefangen und wolle wenigstens jetzt aus dem wider seinen Willen über ihn und den Prinzen hereingebrochenen Unheil Nutzen ziehen, wie fängt der doch auch nach Wolzogens Meinung eben so scharfsichtige wie gute und liebevolle Fürst seine Prüfung an? Er bringt seine Generale gegen sich auf und erschreckt durch seine unbegreifliche Härte selbst die Tapfersten. Sogar der eiserne Marschall zweifelt mit „bleicher Lippe" an der Begnadigung. Er läßt dem Unglücklichen das Grab schaufeln! Das Grab, dessen Anblick das innerste Mark des Armen erregt! Ließe es die Prüfung, welche die Willkür sich unter die feste Zucht des Gesetzes will beugen lehren — ein großer und heiliger Zweck! — wirklich zu diesem Aeußersten kommen? Das wäre Barbarei, weiter Nichts. Man sieht auch, wie schlimm dieser Plan, wenn er wirklich bestände, ausschlägt. Die Scene der Todesfurcht ist seine unheilvolle Frucht. Und hätte denn der Kurfürst, der doch nach Wolzogen so außerordentlich weit blicken soll, ganz vergessen, daß er nicht nur Homburgs Seele, daß er

auch die seiner geliebten Tochter verfinstern würde? Ihm war ja diese Liebe bekannt. Ihren unsäglichen Schmerz hätte er nicht vorausgesehen? Nein, so fein Wolzogen seine Ansicht durchzuführen versteht, man kommt damit doch zu keinem befriedigenden Ende, denn Widerspruch auf Widerspruch legt sich uns in den Weg. Es bleibt eben Nichts übrig als anzunehmen, daß der Kurfürst von vornherein wirklich die Absicht gehabt hat, dem Rechtsspruch seinen Lauf zu lassen, und es fragt sich nun, wo, in welcher Scene, in welchem Augenblick sein Entschluß sich wendet. Daß er sich wenden *mußte*, lag in dem Verhältniß des Kurfürsten zum Prinzen und in dem Naturell des Ersteren von Anfang an begründet.

Ich kann aber Wolzogens Abhandlung noch nicht ganz verlassen, da sie auch den Charakter des Prinzen in jener wichtigen, berühmten und berüchtigten Scene der Todesfurcht in ein falsches Licht setzt. Wolzogen glaubt, der Prinz habe sich nach seiner ersten Aufregung über seine Gefangensetzung bald wieder gesammelt — gewiß; er habe das ideale Bild seines obersten Herrn und Vaters, auf das ein trüber Schatten gefallen, in seiner Brust glänzend wieder hergestellt — gewiß; er wäre selbst bereit, ohne Widerstreben, wie er es oft gelobt, sein Leben hinzugeben, und wenn er sich vor dem Tode entsetze, und sich, ganz würdelos, plötzlich gewaltsam an das Dasein anklammere, so geschehe dies, weil ihm aus den Worten seines Freundes, des Hohenzollern, plötzlich klar zu werden scheine, daß er einer kleinlichen diplomatischen Rücksicht, dem Project der Vermählung des Schwedenkönigs mit seiner Geliebten, der Prinzessin von Oranien, zum Opfer fallen solle; dies bringe ihn außer sich, entstelle ihm den Charakter des geliebten und verehrten Fürsten und lasse ihn, wie an diesem, so an aller Welt verzweifeln — nein! Ich kann mit dem besten Willen, trotz aller ehrlichen Versuche nur finden, daß der Prinz durch die Erwähnung seiner Werbung um Natalien nun plötzlich, während er bislang noch zweifelte, dessen *gewiß* wird, daß mit dem Urtheil Ernst gemacht werden solle — weiter Nichts. Dies ist auch bei Homburgs Charakter völlig natürlich. Wunderlich ist nur, daß Wolzogen ganz übersieht, daß auch der

Prinz dies Motiv ganz natürlich findet, daß er nicht entfernt eine entsetzliche Niedrigkeit der Gesinnung, etwas ganz Unnatürliches darin erblickt — was er nach Wolzogen doch thun müßte. Nicht Hohenzollern, Homburg selbst zieht den Schluß „Es stürzt der Antrag in's Verderben mich". So nahe liegt ihm dieser Gedanke, der ihm doch nach Wolzogen so fern, so himmelweit fern hätte liegen müssen. Ebenso willkürlich ist es aber, wenn Wolzogen glaubt, daß der Prinz, wenn er diesen vermeinten Grund nicht erfahren hätte, sich willig in das Unvermeidliche würde gefunden haben, daß also die trostlose Verzagtheit der Scene des dritten Actes nur die Folge dieser besondren Auffassung Homburgs von der Sache sei. Auch diesem kann ich nicht beipflichten. Die Worte des Prinzen, die mit dem ganzen Aufgebot dessen, was Kleist an Pathos besitzt, begleitet sind „Er könnte — nein! so ungeheure Entschließungen in seinem Busen wälzen?" legt sich Wolzogen doch sehr frei nach seiner Idee zurecht. Ich kann nicht finden, daß in ihnen nur von einer schrecklichen Größe die Rede ist, die aber doch immer noch Größe bleibt, eine Größe, der sich ein Homburg, wenn es denn sein muß, geruhig opfern würde. Hier sind die Worte, die gar nicht der Motivirung, sondern nur dem blanken und baaren Entschluß des Kurfürsten, das Urtheil vollstrecken zu lassen, gelten:

„Eine That,
Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln
Nach Art der Cherubime, silberglänzig,
Den Sardanapel ziert, und die gesammte
Altrömische Tyrannenreihe, schuldlos
Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinüberwirft."

Kann man stärker verdammen? Kann diese Uebertreibung noch überboten werden? Und ist nicht der folgende Ausruf des Prinzen „O Himmel! meine Hoffnung!" nicht schon der deutliche Beginn der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung? Es stimmt nun vortrefflich mit Homburgs rasch entzündbarem, jähem Naturell, daß er dem Kurfürsten unterstellt, seine Werbung mache das Maß voll, sei wohl gar die unmittelbare Veranlassung seines Todes, und daß er nun, seines Unterganges gewiß, aber un-

bekümmert um den Grund seiner Verurtheilung, aus der vollen, satten Lebensfreude in ein fassungsloses Todesgrauen geworfen wird. In dieser Einfachheit die Dinge zu nehmen bleibt Kleist dem Charakter seines Helden nur wie sich selbst getreu. Eine künstliche Motivirung, die mit Lessingscher Kunst, Dinge zu verschweigen, die doch so wichtig wären, arbeitet, ist nicht seine Sache. Das Gefühl ist bei dem Prinzen und ihm Alles, und das Gefühl künstelt und hinterhält nicht.

Die Schwingungen, in die des Prinzen Seele nun geräth, klingen in die fünfte Scene des dritten Actes hinüber und erreichen hier, verstärkt durch den Anblick des offenen Grabes, ihre höchste Kraft. Ich begreife nicht, wie die Scene, im Verhältniß zum Ganzen betrachtet, verletzen kann. Sie ist ganz Homburgisch, ganz Kleistisch und leider! unendlich wahr. Es bedarf ja keiner Worte, wie tief der Held in ihr vom Standpunkt der moralischen, nun gar der militärischen Regel sinkt; ja, wollte man auch, man könnte kaum stärkere Bezeichnungen finden, als sie Kleist selbst wählt:

„Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick."

Wahrhaftig, der Dichter ist zu bewundern, der dieses Aeußerste wagt, weil es wahr ist und der diese traurige Wahrheit noch ins holde Gewand der Anmuth zu kleiden vermag. Auch die griechischen Tragiker durften es thun, sie, die mitten im farbigen Leben es als das herrlichste Loos priesen, nicht geboren zu sein, und die doch die Seele ihrer Helden in furchtbaren Klagen lösen, wenn es den letzten Abschied vom Licht des „goldenen Tages" gilt. So scheidet auch die herbe Antigone in herzzerreißendem Jammer vom Dasein.

Die fast unglaublichen Worte „Nataliens, das vergiß nicht ihm zu melden, begehr' ich gar nicht mehr" halte ich in dem Augenblick, wo sie gesprochen werden, für keine bittre Ironie, sondern für nackte, traurige Wahrheit. Der eine Gedanke: leben, hat in dem raschen Herzen des Prinzen für einen Moment alles, alles Andere gelöscht. Natalie, die dabei steht und das Entsetzliche hört, ist groß und edel genug, ihn darum nicht zu ver-

achten. Sie weiß ſchon, wie es um ihn ſteht: ein Augenblick und ſeine Wogen ebben ſanft in das alte Bette zurück. Ja, faſt mit dem nämlichen Athem noch wendet er ſich zu ihr und räth ihr, ins Stift der Jungfrauen zu gehen — wirblichte und irre Worte, die faſt noch verletzender ſind, als die erſten. Wie? um ihn, der ſich ſo ſchwach, ſo elend zeigt, ſoll die edle Jungfrau auf alles Glück der Erde verzichten? Eben noch ſo anſpruchslos und jetzt ſo anſpruchsvoll? Ein Glück, daß wir die Beruhigung haben, daß Beides ſchon in der nächſten Stunde vergeſſen iſt, daß ſeine ſchöne Seele ihr Gleichgewicht wieder gefunden hat. Statt aller Worte ſtehe hier der unvergleichliche Monolog ſelbſt, mit dem der eben noch ſo Faſſungsloſe in ſeinen Kerker zurückkehrt.

„Das Leben nennt der Derwiſch eine Reiſe
Und eine kurze. Freilich, von zwei Spannen
Dieſſeits der Erde nach zwei Spannen drunter;
Ich will auf halbem Weg mich niederlaſſen!
Wer heut ſein Haupt noch auf der Schulter trägt,
Hängt es ſchon morgen zitternd auf den Leib,
Und übermorgen liegt's bei ſeiner Ferſe.
Zwar, eine Sonne, ſagt man, ſcheint dort auch,
Und über buntre Felder noch als hier.
Ich glaub's! nur Schade, daß das Auge modert,
Das dieſe Herrlichkeit erblicken ſoll."

Ueber den Verlauf, über die ſiegreiche Faſſung Homburgs nach der Leſung des Briefes, über ſeinen männlichen Gang zum vermeintlichen Tode, über das melodiſche Austönen des Stücks in ſeine Anfangsaccorde wäre kein Wort mehr zu verlieren, wenn es nicht noch ausſtände, den Punkt zu finden, auf welchem der Kurfürſt innerlich umkehrt, auf welchem die Gnade beſchloſſene Sache iſt.

Es wurde ſchon angedeutet, daß, wie der Fürſt einmal angelegt iſt, das Todesurtheil doch nicht hätte zur Vollſtreckung gelangen dürfen, ſo ernſt es ihm auch im Beginn damit iſt. Homburgs Verzweiflung kommt ihm auf halbem Wege entgegen, er erſtaunt, er wird verwirrt: „Unmöglich in der That! — Er fleht um Gnade?", er ſchreibt den Brief. Hier ſtehen wir aber vor einem neuen Räthſel — oder doch nicht? Iſt es wirklich

des Kurfürsten Meinung, den Spruch zu cassiren, wenn der Prinz denselben für ungerecht erklärt? Der Mann der strengen Satzung könnte nun plötzlich aus Achtung vor dem „Gefühl" des Prinzen die Artikel des Kriegsgerichts umstoßen? Welch' ein Widerspruch wäre das! Oder kennt er die Natur des Jünglings so gut, daß er weiß, er wird sich fassen, dies ist die Stelle, deren Berührung ihn sich selbst zurückgeben muß? Ich glaube: ja! In dieser raschen Fassung schreibt er den Brief, der — das weiß er auch — zugleich der Liebenden das Heldenideal ihres Geliebten zurückgeben wird. Im Sinne dieser Auffassung hat denn auch der Darsteller der Rolle auf Nataliens „Ich glaube Rettung — und ich danke dir" seine Antwort: „Gewiß! so sicher, als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt" mit stark pointirter, sofort verständlicher Betonung zu sprechen. Diese untrügliche Voraussicht bedeutet aber für den Kurfürsten zugleich auch die Wendung zur Gnade, wenn auch noch nicht den vollen Entschluß, noch nicht die Gnade selbst. So gewiß die Rettung in Homburgs Wünschen nicht liegen wird, so gewiß wird sie im Entschluß des Kurfürsten liegen. Homburg mußte erst lernen, sich vor dem Gesetze ohne Widerspruch zu beugen, um der Gnade würdig zu sein. Hätte er sich zu dieser Größe und Freiheit nicht durchzuringen vermocht, so wäre er ein verlorener Mann gewesen. Aber Friedrich Wilhelm kennt und berechnet ihn gut. Scheinbar macht er seine Entschließung, ihn zu begnadigen, von des Prinzen Zustimmung, in Wahrheit aber von des Prinzen Widerspruch abhängig. Dieser Glaube an Homburgs gute Natur reift bis zum fünften Acte in dem Kurfürsten so völlig und sicher aus, daß ihm die Gnade bei seinem Wiederauftreten schon keine Zweifel und Bedenken mehr kostet. Er sieht des Prinzen Entschließung klar und ruhig wie ein Naturereigniß, wie das Erblühen einer Blume, das Reifen einer Frucht voraus. Er ist in gesammelter, fester, fast heiterer Stimmung. Der Zwischenact hat ihm alle Sorgen benommen.

In der That der Zwischenact. Denn wo läge die Wandlung sonst? Man könnte sie in der Dauer der überklugen Erzählung Hohenzollerns von dem Nachtwandeln, dem Dictat u. s. w.

suchen, während welcher der Kurfürst „in Gedanken fällt", ich bin aber entschieden der Ansicht Wolzogens, daß dieses „Fallen in Gedanken" sich auf den inzwischen in der Seele des Kurfürsten sich gestaltenden feinen und poetischen Plan, die Lösung des Knotens mit der Mondnacht im Park in Verbindung zu bringen, bezieht, und betone, daß ich auch noch aus einem andren Grunde der bestimmten Ansicht bin, daß mit dem Beginn des fünften Actes die Gnade bereits *entschieden* ist. Denn man vergleiche den Ton des Kurfürsten in dem berühmten Monolog („Seltsam! Wenn ich der Dey von Tunis wäre" u. s. w.) mit seiner Haltung bei dem Zusammentreffen mit dem Prinzen nach der Schlacht. Dort eine schneidende Härte, die nicht einmal der Anblick der Sarges, der den treuen Froben birgt, zu mildern vermag — hier, wo es sich nach allen Anzeichen um etwas viel Schlimmeres, um eine Revolte der Truppen handelt, die selbst das beste und menschlichste Motiv nach den Kriegsartikeln nicht zu entschuldigen vermag, ruhige, fast humoristische Fassung. Die wäre schlechterdings undenkbar, wenn er jetzt, jetzt noch den Gedanken hegte, den Prinzen füsiliren zu lassen. Ein solcher Widerspruch wäre so ungereimt, daß er sich nicht der Untersuchung lohnte, wenn ihm nicht ein triftiger Grund unterläge. Wo aber findet sich im ganzen fünften Act ein einziger Moment, der die Wendung zweifellos involviren könnte? Man verweist vielleicht auf die vierte Scene, in der der Heiduck dem Kurfürsten das Schreiben des Prinzen überbringt, dasselbe Schreiben, in dem der Verurtheilte in voller Einsicht der Gerechtigkeit des Spruches die Gnade so gefaßt und bescheiden ablehnt. Nun denn, dies Schreiben sagt dem Kurfürsten nur, was er im tiefsten Innern schon wußte. Er liest es ohne „höchstes Erstaunen", ohne Ueberraschung und „Verwirrung", er ringt auch mit keinem Entschlusse — nur kurzweg giebt er den Auftrag, ihm das Todesurtheil des Prinzen und den Paß für den schwedischen Gesandten zu bringen, das Todesurtheil, um es zu zerreißen (denn wozu gebrauchte er es sonst?), den Paß, um mit dem schwedischen Heirathsbündniß auch die Aussichten auf einen faulen Frieden zu vernichten. Die Scene sagt darum wohl dem *Zuschauer*, der bis dahin den

Zusammenhang noch nicht errieth, mit einigen dürren Worten voraus, was kommen wird, aber der Kurfürst brauchte keine Gewißheit mehr. Seine Rechnung hat ihn nicht betrogen. Sein Entschluß war bereits gefaßt; er konnte sich nur nicht früher äußern, als bis er die Bestätigung seines Glaubens von dem Prinzen in Händen hielt. Kaum empfängt er sie, so zieht er die letzte vorhergesehene Consequenz. Also die Scene erzeugt des Kurfürsten Willen, den Prinzen zu begnadigen, nicht, sie setzt diesen auf die Kenntniß von Homburgs besserer Natur gegründeten Willen nur erst in die That um, die der ganzen Sachlage nach zwar nur eine vorbereitende, aber doch den Ausgang über allen Zweifel hinausrückende That ist.

Man kann nun immerhin sagen, daß es Pflicht des Dichters gewesen wäre, einen so wichtigen Vorgang nicht hinter den Coulissen spielen zu lassen — aber es ist ganz gut denkbar, daß das sprunghafte immer nur aus dem Vollen schöpfende Naturell des Dichters mit diesem kaum zu schildernden Umschwung nicht recht aus noch ein wußte, wie ihm denn überhaupt Homburgs Naturell weit näher liegt als das des Fürsten, und daß er darum, selbst nicht recht im Klaren über das Wie, instinctiv diesen Ausweg wählte. Wollte man diese Art der Behandlung aber auch im Interesse des Theaterspiels beklagen, so thäte man Unrecht, denn ich habe mich bei dem Anschauen des Stücks wiederholt davon überzeugt, daß, was sonst so selten der Fall ist, gerade die Ungewißheit über den Ausgang hier die Zuschauer in Spannung hält und daß das leise Ahnen des inneren Umschwungs viel erregender und spannender wirkt, als es das sichere Bewußtsein des glücklichen Endes thun könnte. Man mag sich zwar noch immer, wenn man somit über diesen wichtigen Punkt Klarheit gewonnen hat, wundern, daß Friedrich Wilhelm jemals auch nur einen Augenblick gewillt sein konnte, mit der Vollstreckung Ernst zu machen — es ist mir persönlich aber keineswegs unbegreiflich, daß ein soldatisch angelegter Fürst trotz des durch einen Verstoß gegen die Ordre erkämpften Sieges, oder vielmehr durch diesen provocirt, in schärfster Weise betont, daß er kein Anbeter des Er-

folges sei, und das zügellose Jauchzen durch den ernstesten Hinweis auf die Pflicht in seine Schranken zurückweist. Frobens Leiche, die von dieser Pflicht mit ihren stummen Lippen so rührend redete, mochte ihn eher darin bestärken, statt ihn weich zu machen. Alles für den Herrn und Alles, was der Herr will — das ist die Parole. Alles Andere ist vom Uebel. Ja, ich glaube auch, um ein Beispiel aus der Neuzeit zu nehmen, daß selbst ein so sehr zur Gnade geneigtes Gemüth wie das des Kaisers Wilhelm sich in einem ähnlichen Falle nicht minder streng und militärisch gefaßt haben würde, und daß die erste Wallung des Kriegergefühls, dem das Wort Subordination in allen Aederchen sitzt, in allen ähnlichen Fällen Nichts wollen kann, als strengste Ahndung der Uebertretungen der Satzung — selbst mit dem Leben. Die Regung der Gnade kommt hernach auch zu ihrem Recht. So scheinen mir Anfang und Ende ganz wohl zu einander zu passen, und in der dramatischen Entwicklung bleibt nur die flüchtige und verschwommene Behandlung der Mittelglieder zu tadeln. Das ist aber, wie gesagt, ein echt Kleistscher Fehler, und wenn ich versuchen wollte, das mystische Dämmerlicht aufzuhellen, das Handlung und Figuren phantastisch umwebt, so würde ich sagen: dieser Dichter war so sehr gewohnt, mit dem Gedanken des Todes zu spielen, daß er ihm kein schrecklicher mehr war. So bedeutete ihm auch das Todesurtheil des Kurfürsten nicht viel. Was wir als die schärfsten Contraste zu empfinden gewohnt sind, glitt bei ihm sanft in einander über — und gerade diese seine Vertrautheit mit dem alltäglichen Proceß des Sterbens erklärt es, daß er die Neigung zum Leben, wenn er sie einmal schilderte, auch in der allergewagtesten Form wiedergab (eben die Scene der Todesfurcht). Er selbst kannte dies Gefühl nicht, er war jeden Tag in Bereitschaft abzuscheiden und verlangte nach dem Ende, und wenn sich auch Alles im Stück um das Leben des Prinzen bewegt, so reden doch auch die, die ihm am Nächsten stehen, mit verhältnißmäßiger Gelassenheit, mit einer gewissen klaren Ruhe von dem Aeußersten: außer dem Kurfürsten auch die Kurfürstin, Natalie, Hohenzollern. Ich muß dabei an die kindliche, harmonische Heiterkeit denken, mit der Heinrich von Kleist am

11. November 1811 Hand in Hand mit seiner Freundin Henriette Vogel am Ufer des Wansees in den Tod ging.

Ich sah den Prinzen einmal von einem jungen, sehr talentvollen Schauspieler, der aber noch allzu tief im „jugendlichen Liebhaber" steckte. Die Rolle läßt sich nicht ausarbeiten, sie muß nachgelebt werden. Nur eine traumhafte, sensible Künstlernatur vermag sie zu erschöpfen. Jene unsagbar graziösen Wendungen, die im Zusammenhang der Situation fast sinnwidrig, nur der Ausfluß eines zarten Empfindens sind, wie die Antwort auf die Frage des Rittmeisters „Kann ich dir eine Nelke reichen?" — „Lieber! Ich will zu Hause sie in Wasser setzen" trifft kein Darsteller, der an das Pathos der Melchthal und Mortimer denkt; sie quellen unbewußt, mühelos von der Lippe und sind fast nur ein Hauch, traumwandelnde Worte. Von diesem zarten Stoff ist die ganze erste Scene. Der Homburg bei der Parole und auf dem Schlachtfeld ist leichter durch künstlerischen Willen und schauspielerische Tüchtigkeit zu erreichen. Wenn nach der Entdeckung des Prinzen, Natalien gehöre der Handschuh, den er im Gürtel trägt, seinen triumphirenden Worten „Dann wird er die Fanfare blasen lassen" ein Lächeln im Zuschauerraum folgt, so ist das ganz in der Ordnung, denn in dieser Beziehung des Schlachtbefehls zu seinem Liebesleben liegt ein entzückender feiner Humor, und je spielender wir über das Dictat hinweggeführt werden, desto kräftiger wirkt Homburgs ausbrechende Kampfbegier auf dem Fehrbelliner Felde. Hier ist Nichts an Feuer, leidenschaftlicher, fast prophetischer Macht der Sprache zu sparen. Der Grundzug des Charakters, das Unbewußte, Unüberlegte, Impulsive, Wechselvolle ist auch in diesem entscheidenden Auftritt deutlich betont. Homburg ist der echte Epimetheus, seine Ueberlegung kommt immer zu spät. Verhältnißmäßig am Besten glückte dem erwähnten jungen Künstler die Verzweiflung, aber er versah es beim Auftreten darin, daß er nicht (was so leicht zu erreichen ist) dem Zuschauer blitzartig begreiflich machte: ich habe mein Grab gesehen, mit leibhaftigen Augen gesehen. Die bleiche Todesfurcht des Mannes, des Officiers ist dem großen Publikum fremd; es muß daher etwas geschehen, um den Vorgang auf Grund der

dichterischen Intentionen psychologisch verständlich und ästhetisch kräftig zu machen. Wenn der Prinz nur, wie es überall geschieht, athemlos zur Thür herein- und sich zu den Füßen der Kurfürstin stürzt, so ist noch Nichts gethan. Kommt er aber von rückwärts, mit der Hand krampfhaft hastig nach der Thür deutend, das Entsetzen über den Anblick des ganz nahen Grabes auf den Zügen, öffnet bei seinen Worten, er habe das Grab beim Schein der Fackeln auf dem Gange hieher sich öffnen sehen, Natalie vielleicht den Fenstervorhang, um ihn sofort wieder zu schließen, da sie den ihr selbst bis dahin unbewußten Vorgang nun gleichfalls mit eigenen Augen gesehen, dringt dann noch beim Lüften der Gardine plötzlich der lohe Fackelschein auf eine Secunde ins Zimmer, dann ist für die Veranschaulichung Alles geschehen, das Begebniß durch die Erweckung der Phantasie mit Hülfe kleiner sinnlicher Mittel gewissermaßen greifbar gemacht. Unter diesen Eindrücken würde die Furcht des Prinzen zuverlässig viel deutlicher und die Scene wirkungsvoller werden.

Der prächtige alte Kottwitz verlangt viel Wärme, viel Jovialität und etwas Zipperlein. Im Gegensatz zu diesem echt deutschen Gefühlssoldaten ist Derfflinger (oder Dörfling, wie Kleist schreibt) die starre Verkörperung der märkischen Kriegsartikel. Aus den unsagbar schönen Botenberichten, Prüfsteinen der Kunst der Sprache, spricht die vollaufgeblühte Schönheit der Kleistschen Diction. Und wie Cavaliere, Soldaten und Bauern in seiner Zunge reden, so liegt auch über allen Bildern, dem Garten, der Schlacht, dem Kerker der eigenthümlich feine strahlende Duft seines Colorits. Es ist wohl die reale Welt, aber weiche dämmrige Schleier mildern die Härte ihrer Umrisse und lassen uns die lieben Gestalten fast wie selige Wesen eines anderen Reiches über dem Raum erscheinen.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Allmers, H., Rudelsburg. Lied und Weise. Mit Illustr. *M.* 0,75.
— — Dichtungen. 2. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
— — Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe. 2. Aufl. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
— — Römische Schlendertage. 6. Aufl. mit Titelbild von O. Knille. Broch. *M.* 5,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 6,50.
Appell, J. W., Werther und seine Zeit. Zur Goethe-Literatur. 3. umgearb. u. verm. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
Burns, Robert, Lieder und Balladen. Deutsch von Adolf Laun. 3. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Croon-Mayer, E., Liederborn. Gedichte. 2. Aufl. *M.* 3,—, O.-Ebd. *M.* 4,—.
Engel, Karl, Zusammenstellung der Faustschriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884. Der Bibliotheca Faustiana 2. Aufl. *M.* 18,—.
— — Das 300jährige Faust-Buch. Ein Buch-Jubiläum. *M.* —,60.
Fitger, A., Fahrendes Volk. Gedichte. 3. Aufl. Broch. *M.* 4,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Winternächte. Gedichte. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
— — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. *M.* —,50.
Frater Hilarius, Maipredigten. 6. Aufl. Mit Einleitung von Ludwig Steub. *M.* 1,50, in Orig.-Einbd. *M.* 2,25.
Girndt, Otto, Ein Morgentraum. Dichtung. *M.* 1,20, Orig.-Ebd. *M.* 2,—.
Haden, W., Italien. Gypsfiguren. 2. Aufl. *M.* 5,60, in Orig.-Einbd. *M.* 6,50.
Kulturgeschichtliche Bilder aus den Nordsee-Marschen. Gemalt von H. v. Dörnberg. Mit Dichtungen v. H. Allmers. 6 Kunstblätter in Lichtdruck. *M.* 9,—. In Orig.-Pracht-Mappe *M.* 15,—.
Lantzius-Beninga, H., Junker Occo Ten Brook und seine Schwestern. Eine Dichtung a. d. fries. Geschichte. *M.* 1,20, Orig.-Ebd. *M.* 2—.
Löhn-Siegel, Anna, Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner. Letzte Theatertagebuchblätter. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Longfellow's Evangeline. Deutsch von Julie Gramberg. In eleg. Ausstattung broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Murad Efendi, Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel. 4. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in Pracht-Einbd. *M.* 3,—.
— — Balladen und Bilder. 3. Aufl. *M.* 2,—, in Prachtband *M.* 3,—.
— — Ost und West. Gedichte. 3. Aufl. *M.* 4,—, in Prachtband *M.* 5,—.
Neumann-Strela, Karl, Thron und Reich. Bilder und Skizzen. 3. Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Partisch, Dr. **H.,** Sylvesterglockenklang. Ein stilles Wort z. feierl. Stunde. 2. Aufl. In sehr eleg. Ausstatt. *M.* 1,—, in fein. Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
Poppe, F., Zwischen Ems und Weser. Land und Leute in Oldenburg und Ostfriesland. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
— — Deutschlands Heldenkampf 1870/71. Mit Illustr. *M.* 2,80.
Rittershaus, Emil, Buch d. Leidenschaft. 3. Aufl. *M.* 2,—, Prachtbd. *M.* 3,—.
— — Aus den Sommertagen. 2. Aufl. Mit Portrait des Dichters von Prof. Ludw. Knaus. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Stahr, Ad., Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Thle. Broch. *M.* 15,—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden *M.* 18,—.
— — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien". 3. Aufl. 2 Thle. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
Stern, Adolf, Wanderbuch. Bilder und Skizzen. 2. umgearb. u. sehr vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
Volksbote. Volkskalender. Mit vielen Illustrationen. *M.* —,50.
Waetzoldt, Stephan, Heimat und Fremde. Gedichte. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
Wettering, A., Aus der Kunstwelt des Alterthums. Dichtungen. Mit acht Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 2,—, in Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
Woebcken, Am Wege. Sprüche christl. Weisheit. *M.* —,80, geb *M.* 1,50.

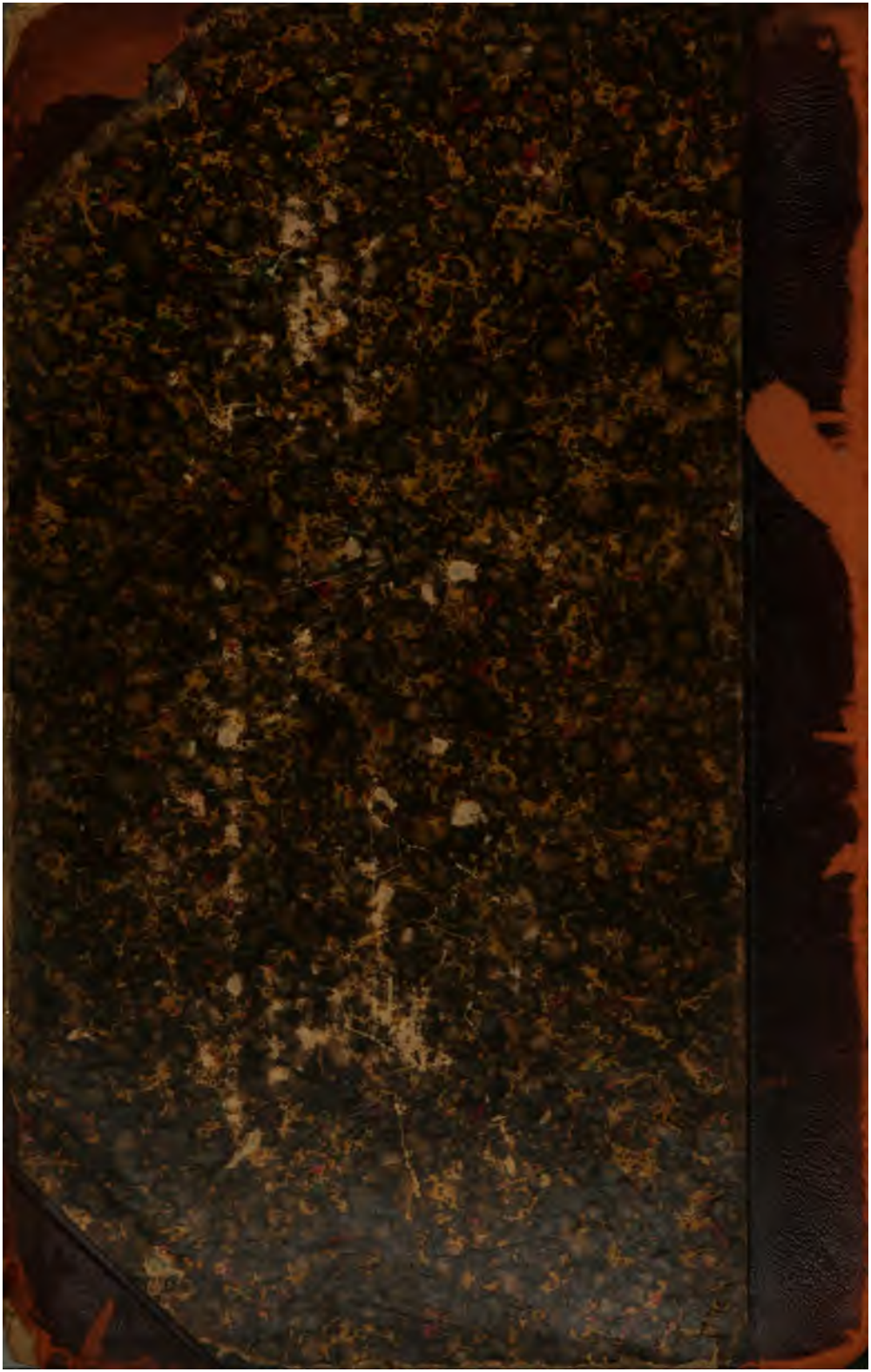
Dramaturgische Literatur aus dem Verlage der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg:

Bulthaupt, H., Gerold Wendel. Trauersp. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Eine neue Welt. Drama. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Shakespeare, Imogen. (Cymbelin.) Romant. Schausp. Bühnenbearb. v. **H. Bulthaupt.** *M.* 1,60. Orig.-Einbd. *M.* 2,60.
Allmers, H., Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik von Albert Dietrich. Broch. *M.* 0,75, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
Andreae, Percy, Der Held. Schausp. in 4 Akten. *M.* 2,—, Org.-Einb. *M.* 3,—.
Augier, E., Der Schierling. Lustspiel in 2 Aufz. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
Blankenburg, E., Ekbert von Braunschweig. Trag. in 5 Akten. *M.* 1,60
Lord Byron's Marino Faliero. Für das Meiningen'sche Hoftheater übersetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.
Dalwigk, Frhr. R. von, Chronik des alten Theaters in Oldenburg (1833—1881). Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,80.
Das Volksschauspiel Doktor Johann Faust. Herausgeg. mit geschichtl. Nachrichten u. Bühnengesch. des Faust v. **Karl Engel.** 2. umgearb. und vielfach ergänzte Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Deutsche Puppenkomödien. Mit geschichtl. Einleitung. u. Bibliotheca Faustiana herausgegeben von **Karl Engel.** 2 Bde. Broch. *M.* 8,—, in 1 Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Einzelne Bändchen à *M.* 1,20.
Fitger, A., Adalbert von Bremen. Trauerspiel. Nebst einem Nachspiel: Hie Reich! Hie Rom! 2. Aufl. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
— — Die Hexe. Trauerspiel. 5. Aufl. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
— — Von Gottes Gnaden. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
— — Die Rosen von Tyburn. Trauerspiel in 5 Akten. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einband *M.* 3,—.
Gall, Ferd. von, Der Bühnen-Vorstand. gr. 8. Broch. *M.* 1,—.
Girndt, Otto, Das Reich des Glücks. Geschichtl. Trauerspiel. *M.* 2, —.
— — Dankelmann. Trauerspiel. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Von der Königl. Hoftheater-Intendanz in München 1880 mit dem Preise gekrönt.
Goethe's Iphigenie auf Tauris, in ihrer ersten Gestalt herausgegeben von Dr. Ad. Stahr. Mit Jugend-Portrait Goethe's in Stich nach May's Oelgemälde von 1779. Broch. *M.* 2,25.
Gramberg, Dr., Sophonisbe. Tragödie in 5 Akten. Broch. *M.* 3,—.
Grube, Max, Christian Günther. Schausp. in 5 Akten. *M.* 2, Orig.-Einb. *M.* 3.
— — Strandgut. Schauspiel in einem Act. Broch. *M.* 1,—.
Johann Faust. Ein allegorisches Drama, gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfassers, und ein nürnberger **Textbuch** desselben Dramas, gedruckt 1777. Heraungeg. v. K. Engel. 2. verm. Aufl. *M.* 2,—.
Minding, J., Papst Sixtus der Fünfte. Tragödie in 5 Aufz. Für die Bühne bearbeitet von Cl. Rainer und Aug. Becker. 2. Aufl. *M.* 2,80.
v. Minnigerode, Ueber chinesisches Theater. *M.* 1,—.
Molière, Die Plagegeister. Lustspiel. Bearb. von B. M. Broch. *M.* 1,20.
Mosen, J., Der Sohn d. Fürsten. Trauersp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.
— — und **Adolf Stahr,** Ueber Goethe's Faust. Broch. *M.* 2,50.
Julius Mosen. Eine biographische Skizze. *M.* 0,60.
Müller, Fr., Raudeck. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Post, Dr. A. H., Wismund. Ein Mysterium in 8 Scenen. *M.* 1,20.
Roßmann, W., Meister Lukas. Dramat. Charakterbild in 2 Aufzügen. 2. Aufl. Festgabe zu Luther's 400stem Geburtstage. Broch. *M.* 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 2,20.
Schmidt-Weißenfels, Engel und Teufel. Lustspiel in 4 Akten. *M.* 1,60.
Stahr, Dr. Ad., Kleine Schriften zur Kritik der Literatur und Kunst. 2 Bde. Oldenb. Theaterschau. Bevorw. von Julius Mosen. *M.* 8,—.
— — Ueber die moderne Tragödie und Julius Mosen's Trauerspiel: Don Johann von Oestreich. 8. Broch. *M.* 0,75.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

NOV 1 - 1966 65

RECEIVED
NOV 30 '66 - 1 PM
LOAN DEPT.

LD 21A-60m-7,'66
(G4427s10)476B

General Library
University of California
Berkeley